

Vermittlung von Instrumentalmusik  
im Spannungsfeld künstlerischer und technischer Gestaltungsmittel  
des Mediums Fernsehen

Filmanalyse als Grundlage von Untersuchungen ihrer Konfigurationen

Dissertation

von

Bettina Prigge

Fachbereich II  
Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation  
der Universität Hildesheim

Hildesheim 1999/2005

Mein Dank gilt all denen, die meine wissenschaftliche Arbeit auf verschiedene Weise unterstützt haben.

Besonders danke ich Prof. Dr. Heribert Heinrichs und Prof. Dr. Rudolf Weber, die mich zur Thematik dieser Dissertation anregten, für die fördernde Betreuung.

Dankbar bin ich Programmachern sowie Bild- und Tontechnikern für aufschlußreiche, vielfältige Informationen und Erläuterungen einschließlich Demonstrationen rund um die Fernseh-Programmarbeit. Diesbezüglich nenne ich vor allem die Fernseh-Musikredakteure des ZDF in Mainz Harro Eisele, Hartmut Schottler und Dr. Adalbert Wellnitz.

Bleibt ein Dank an Annekathrin Linde, die mir bei der Manuskripterstellung zur Seite stand.

Ein besonderes Dankeschön gilt meinen Eltern und meinem Bruder, die mich verständnisvoll begleiteten und unterstützten. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

„Ich sage mit Bedacht: sehen und hören. Die allgemeine Begierde, im Konzert nicht allein zu hören, sondern auch zu sehen, das Drängen nach Plätzen im Saal, wo dies möglich ist, entsteht gewiß nicht aus bloßer, müßiger Schaulust: man hört besser, wenn man sieht; die geheime Verwandtschaft von Licht und Ton offenbart sich deutlich; beides, Licht und Ton, gestaltet sich in individueller Form, und so wird der Solospieler, die Sängerin selbst die ertönende Melodie!“

E. T. A. Hoffmann



# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	9
1. Vorbemerkungen .....	11
1.1 Inhalt und Aufbau der Untersuchung .....	11
1.2 Von ersten thematischen Überlegungen zur endgültigen inhaltlichen Anlage .....	14
1.3 Methode .....	16
1.3.1 Filmanalyse: die anwendungsspezifische Methode .....	17
2. Darbietung „klassischer“ Musik im Fernsehen von den Anfängen bis zur Gegenwart .....	23
2.1 Entwicklungen im Programmbereich Musik am Beispiel des ZDF .....	25
2.2 Entwicklungen im Programmbereich Musik allgemein .....	31
3. Darbietungsrahmen Fernsehen .....	41
3.1 Fernsehen und Kunst .....	46
3.2 Gestaltungsmittel .....	47
3.2.1 Technische Gestaltungsmittel .....	49
3.2.1.1 Fernsehkamera .....	49
3.2.1.2 Mikrophon .....	56
3.2.1.3 Licht und Farben .....	61
3.2.1.4 Bauten .....	64
3.2.2 Montage .....	65
3.2.3 Künstlerische Gestaltungsmittel .....	69
3.2.3.1 Bild .....	69
3.2.3.2 Ton .....	71
3.2.3.2.1 Musik .....	71
3.2.3.2.2 Wort .....	74
3.2.3.2.3 Geräusch .....	81
3.2.3.3 Bild und Ton .....	82
3.3 Fernseh dramaturgie .....	90

4.	Analyse der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ mit Gerd Albrecht .....	97
4.1	Erste Eindrücke .....	97
4.2	Aufbau der Sendung .....	98
4.2.1	Die Sequenzen und ihre Anlage unter formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten .....	100
4.2.2	Die übergeordnete Struktur .....	104
4.3	Die Gestaltung der Bildebene .....	105
4.3.1	Quantitative Analyse der Einstellungsanzahl in den Sequenzen .....	105
4.3.2	Quantitative Analyse der Einstellungslängen .....	106
4.3.3	Quantitative Analyse der Einstellungslängen der Bildmotive .....	107
4.3.4	Quantitative Analyse der Einstellungsgrößen und deren Verteilung in den Sequenzen .....	112
4.3.5	Ergänzende Merkmale zur Bildgestaltung .....	115
4.4.	Die Gestaltung der Tonebene .....	117
4.4.1	Zum quantitativen Verhältnis von Wort und Musik .....	117
4.4.2	Die Gestaltung der Musikebene .....	120
4.4.2.1	Die Hörbeispiele und ihre Charakteristik .....	120
4.4.2.2	Formale und inhaltliche Struktur der Musikebene .....	121
4.4.2.3	Musik- und Einstellungsebene .....	126
4.4.3	Die Gestaltung der Wortebene .....	126
4.4.3.1	Grundlegende Gestaltungsmerkmale der Wortebene .....	126
4.4.3.2	Zur Struktur und Stilistik der Wortpassagen .....	128
4.4.3.3	Versprachlichung von Musik .....	133
4.4.3.4	Sprecherische Ausdrucksgestaltung .....	137
4.4.3.5	Die Rolle Albrechts .....	139
4.4.3.6	Thematische Struktur .....	141
4.5	Einstellungsprotokoll zu der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ mit Gerd Albrecht .....	145
4.5.1	Vorbemerkungen .....	145
4.5.2	Einstellungsprotokoll .....	148
4.5.3	Sendedaten zum analysierten Gesprächskonzert .....	173

5.	Analyse des Musikfilms „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ von Adrian Marthaler .....	174
5.1	Erste Eindrücke .....	174
5.2	Aufbau der Sendung .....	175
5.2.1	Die Sequenzen und ihre Anlage unter formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten .....	177
5.2.2	Die übergeordnete Struktur .....	179
5.3	Die Gestaltung der Bildebene .....	181
5.3.1	Quantitative Analyse der Einstellungsanzahl in den Sequenzen .....	181
5.3.2	Quantitative Analyse der Einstellungslängen .....	181
5.3.3	Quantitative Analyse der Einstellungslängen der Bildmotive .....	182
5.3.4	Quantitative Analyse der Einstellungsgrößen und deren Verteilung in den Sequenzen .....	187
5.3.5	Die Bilderzählung und ihre Motivik .....	190
5.3.5.1	Wechselspiel-Motiv .....	192
5.3.5.2	Spiel-Motiv .....	194
5.3.5.3	Blick-Motiv .....	195
5.3.5.4	Fensterbild-Motiv .....	196
5.3.6	Ergänzende Merkmale zur Bildgestaltung .....	198
5.4	Der Handlungsort .....	201
5.5	Licht und Farben .....	203
5.5.1	Licht .....	203
5.5.2	Farben .....	205
5.6	Die Gestaltung der Tonebene .....	207
5.6.1	Zur musikalischen Fassung der „Rhapsody in Blue“ .....	207
5.6.2	Die instrumentale Besetzung .....	210
5.6.3	Schnittstellen im Musikablauf .....	211
5.7	Musik und Bild in Synthese .....	214
5.8	Einstellungsprotokoll zu dem Musikfilm „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ von Adrian Marthaler .....	217
5.8.1	Vorbemerkungen .....	217
5.8.2	Einstellungsprotokoll .....	219
5.8.3	Sendedaten zum analysierten Musikfilm .....	246

6.	Vergleich der beiden analysierten Fernsehsendungen mit dem gleichnamigen Titel „George Gershwin - Rhapsody in Blue“	247
6.1	Das Medium Fernsehen als Darbietungsrahmen zweier programmgestalterisch unterschiedlicher Ansätze	247
6.2	Der Vermittlungsrahmen: Erscheinungsbild und Nutzungsart	249
6.3	Sendeaufbau und inhaltliche Anlage	253
6.4	Die Bildebene	255
6.4.1	Die Einstellungsanzahlen und ihre Struktur	255
6.4.2	Zu den Einstellungslängen allgemein und der Bildmotive im besonderen	257
6.4.3	Wahl und Verteilung der Einstellungsgrößen	260
6.4.4	Zum Wesen der Bildebenen	261
6.4.5	Das Ins-Bild-Setzen der Akteure	263
6.4.6	Zum Einsatz der Gestaltungsmittel Licht und Farben	267
6.5	Die Tonebene	270
6.5.1	Die Musik und das Wort und die Musik für sich	270
6.5.2	Zur Tontechnik	273
6.6	Bild- und Tonebene	275
6.7	Abschließende vergleichende Betrachtung mit Schwerpunkt Dramaturgie	278
6.7.1	„Vielfalt in der Einheit und Einheit in der Vielfalt“	278
6.7.2	Die Programmacher und ihre Intentionen	281
6.7.3	Fernsehen als „Erzähler“: Idee und Realisierung	285
7.	Perspektiven	289
	Literaturverzeichnis	294



## Vorwort

Am Ausgang des 20. Jahrhunderts, dem Zeitalter bedeutender medialer Erfindungen im Rundfunk-, Computer- und Telekommunikationsbereich, zeichnet sich ein fundamentaler, bahnbrechender Wandel im Bereich elektronischer Medien ab. Dessen Motor ist die Technik, der, wie ZDF-Intendant Dieter Stolte in einem Diskussionsbeitrag beschreibt, „... immer nur eine dienende Funktion (zukommt) ...“, die jedoch „... stets Vorreiter und Schrittmacher aller medienorganisatorischen Entwicklung war und ist ...“.<sup>1</sup> Kern des technischen Neuerungsprozesses ist die Digitalisierung. Durch sie können bisher entwickelte Medien zu vernetzten, programmierbaren, individuell - auch zeitunabhängig - nutzbaren, digitalen Medien umgestaltet werden.

Zu den Schlüsselbegriffen der medialen Revolution gehören

*Parzellierung* - im Zusammenhang mit der durch Digitaltechnik expansiven Vermehrung von Rundfunkprogrammen und anderen medialen Angeboten geht eine inhaltliche Spezialisierung einher, an die Stelle von Massenkommunikation tritt die Form der Individualkommunikation,

*Multimedia* - sämtliche Medien, von Hörfunk, Film und Fernsehen über Computer bis hin zu Telekommunikations-Systemen, sind durch technische Vereinheitlichung von Datenformaten und Videonormen miteinander kombinierbar, d.h. interoperabel,

*Interaktion* - die Situation der Empfänger ändert sich, Benutzer werden zu Akteuren, zu Teilnehmern, die direkt auf mediale Angebote einwirken, diese sogar verändern; Wahrnehmungsweisen und damit verbunden auch Erwartungen wandeln sich, ein Aspekt, der auch auf das folgende Moment zutrifft,

*Immersion* - das Eintauchen in künstliche, virtuelle Welten.

Der Einzug der Digitaltechnik in die zunehmend als global zu betrachtende, verschmelzende Medienlandschaft wirkt sich auf deren Teilglieder unterschiedlich aus. Für das Medium Fernsehen, dem in dieser Untersuchung bezüglich seiner Eigenschaften als Darbietungsrahmen für Instrumentalmusik das Augenmerk gelten soll, sind folgende Perspektiven als essentiell aufgeführt:<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Stolte, D., Bleibt Fernsehen Fernsehen?, S. 8 f.

<sup>2</sup> Die nachstehend möglichen Veränderungen überschneiden sich zum Teil mit den im Kontext der Schlüsselbegriffe beschriebenen Erscheinungen.

- Programm-Vervielfachung durch optimale Nutzung der Übertragungskapazitäten<sup>3</sup> (mittels sog. Kompressionstechnik kann Datenmaterial so integriert werden, daß ein Kanal für die Übertragung mehrerer Programme genutzt werden kann),
- daraus resultierend Spezialisierung auf Nischen- bzw. Minderheitenprogramme,
- Einführung neuer Fernsehdienste wie Pay-TV, Pay per View, Shopping-TV,
- interaktives Fernsehen (Zuschauer können beispielsweise die Kamera wählen, mittels derer sie einen Ausschnitt eines Fernseh-Programmangebots wahrnehmen möchten oder selbst als Kameraführer agieren),
- weitgehende technische Verbesserungen von Ton- und Bildqualität beim sogenannten Hochauflösenden Fernsehen (u.a. etwa doppelt so hohe, vor allem die Bildschärfe verbessernde Zeilenzahl, eine mit dem Kino vergleichbare Bildqualität - Großbildfernsehen im Bildformat 16 : 9 -, weiter Mehrkanalton, dadurch eine der Compact Disc vergleichbare Tonqualität und hohe Farbtreue)<sup>4</sup>.

All diese durch technische Innovation bereits ausgelöst bzw. bevorstehenden tiefgreifenden Veränderungen haben das Medium Fernsehen in eine angespannte, durch zunehmenden Wettbewerbsdruck gekennzeichnete, krisenhafte, doch zugleich Chancen offerierende Phase versetzt. Die derzeitige Situation macht ein Überdenken bisheriger Programmformen und -inhalte allgemein sowie der verschiedenen Fernsehsparten im einzelnen für eine Neuorientierung zwingend erforderlich.

Dies sind die auslösenden Faktoren für die vorliegende Untersuchung. Denn: Es geht um einen Beitrag zur Gestaltung von Sendungen im Programmbereich Musik, speziell von Instrumentalmusik-Sendungen. Die vorliegende Dissertation will als Baustein verstanden sein, anhand exemplarisch aufgearbeiteter Musiksendungen zukunftsweisende Gestaltungsmöglichkeiten für die Sparte Konzertmusik herauszufiltern sowie weiterzuentwickeln und damit neue, gangbare Wege offenzulegen.

---

<sup>3</sup> Für die Verbreitung eignet sich zunächst die Ausstrahlung per Satellit. Vgl. Reimers, U., Entwicklungstendenzen für das digitale Fernsehen in Europa, S. 9 und Eberle, C.-E., Digitale Kompression - Herausforderung der dualen Ordnung des Rundfunks, S. 31.

<sup>4</sup> Vgl. Ausführungen U. Messerschmids über das Hochauflösende Fernsehen (High Definition Television = HDTV) in „Einführung in die technisch-physikalischen Grundlagen von HDTV“, S. 11.

# 1. Vorbemerkungen

## 1.1 Inhalt und Aufbau der Untersuchung

Im Zentrum dieser Untersuchung stehen Fernsehsendungen mit klassischer Musik, das heißt Sendungen, in denen die Musik nicht Klangteppich, Beiwerk, Füllsel und damit Mittel zum Zweck, sondern selbst Anliegen ist. Diese Arbeit ist inhaltlich konzentriert angelegt auf die fernsehmediale Vermittlung von „absoluten“ Instrumentalwerken, also von Kompositionen, denen keine poetische Vorlage, kein begrifflich faßbarer Inhalt zugrunde liegt, die losgelöst sind von Programmen, Funktionen und auch empirisch faßlichen Affekten.<sup>5</sup>

Unberücksichtigt bleiben in dieser Untersuchung somit die Bereiche Programmmusik, Vokalmusik, Musiktheater wie Oper, Operette, Musical und Ballett.

Die Bezeichnung „klassische Musik“ wird in dieser Arbeit nicht im engeren Sinne verstanden als Musik der Epoche „Klassik“. Vielmehr steht dieser Terminus überzeitlich für Werke der traditionellen Kunstmusik, von vorbarocker, barocker, klassischer, romantischer bis hin zu neuer Musik.<sup>6</sup> Die von der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) eingeführte Bezeichnung „ernste Musik“, die mittlerweile fest in der musikalischen Fachsprache integriert ist, stimmt - sofern verwendet - mit der der klassischen Musik semantisch überein.

Die vorliegende Arbeit ist in zwei Blöcke gegliedert.

Der erste Block beinhaltet eine medientheoretische und medienpraktische Zusammenschau. Im einleitenden historischen Teil dieses Blocks (Kapitel 2) wird der Entwicklungsprozeß der Darbietung klassischer Musik im Fernsehen von einst bis heute aufgezeigt. Im anschließenden grundlegenden Teil (Kapitel 3) sind die Eigenschaften des Mediums Fernsehen sowie schwerpunktmäßig das den Programmachern von Konzertmusik-Sendungen verfügbare mediale „Rüstzeug“ behandelt. Zu letzterem gehören die technischen Gestaltungsmittel (Fernsehkamera, Mikrophon, Licht und Farben, Bauten, Montage) und die künstlerischen (Bild, Musik, Wort, Geräusch).<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. Dahlhaus, D., Die Idee der absoluten Musik, S. 9 ff.

<sup>6</sup> Dahlhaus betont, daß der Begriff der absoluten Musik aus der deutschen Romantik stammt (ebd.). Angemerkt wird, daß dieser Begriff wegen seiner zeitlichen Bedingtheit erst nach Überprüfung seines Gehalts auf Werke früherer Zeiten angewandt werden darf, um Widersprüche zu vermeiden.

<sup>7</sup> Die Einteilung der Gestaltungsmittel in technische und künstlerische ist von der Verfasserin vorgenommen worden. Gleichbedeutend für „Gestaltungsmittel“ werden in dieser Untersuchung auch die Bezeichnungen (Gestaltungs-)Elemente, (Gestaltungs-)Faktoren, Ausdrucks- und Artikulationsmittel sowie Ausdrucks- und Darbietungselemente verwendet.

Zum Thema „Klassische Musik im Fernsehen“ gibt es mittlerweile eine Vielzahl von meist kürzeren, teils wissenschaftlich ausgerichteten, teils auch feuilletonistisch angelegten Abhandlungen. Eine Gesamtdarstellung, in der die fernsehmedialen Gestaltungsmittel von Musiksendungen hinsichtlich ihrer Eigenschaften und Anwendungsmöglichkeiten beschrieben sind, liegt nach Kenntnis der Verfasserin bis heute nicht vor. Diese Tatsache hat dazu veranlaßt, das Musik-Bild-Wort-Spannungsfeld Fernsehen deskriptiv darzulegen. Dabei werden zunächst die in der Fachliteratur erläuterten fernsehmedialen Gegebenheiten neu geordnet und auf für dieses wissenschaftliche Anliegen geltende Definitionen festgelegt. Mit diesem Teil der Arbeit soll eine Lücke hinsichtlich praxisbezogener Theorie der Fernseh-Programmarbeit im Bereich Musik, speziell dem der Instrumentalmusik geschlossen werden.

Im historischen Teil und vor allem in dem die Fernsehpraxis beschreibenden Teil des ersten Blocks sind zentral erscheinende Ansichten zu Teilaspekten, zu Gegebenheiten, zu Chancen und Schwierigkeiten, zu Freiheiten und Zwängen von Musik- und Medienwissenschaftlern, Programmachern<sup>8</sup> sowie Bild- und Tontechnikern eingewoben. Mit dieser Herangehensweise werden vormalige und neuere, zentral erscheinende Reflexionsprozesse herausgestellt.

Der erste Block bildet den Ausgangspunkt und gleichzeitig das Fundament für das Kernstück dieser Untersuchung, den zweiten Block. Darin werden zwei Konzertmusik-Sendungen unter formalen und inhaltlichen Aspekten beispielhaft analysiert, die Ausprägung, die Anwendung und das Zusammenspiel der in Block 1 erörterten audiovisuellen Gestaltungsmittel deskriptiv dargestellt (Kapitel 4 und 5) und beide Fernseh-sendungen anschließend einander vergleichend gegenübergestellt (Kapitel 6).

Leitfrage des gesamten Analyseblocks 2 ist: Mit welchen fernsehmedialen Gestaltungsmitteln und in welcher Weise angewandt versuchen die Programmacher, Kontakt zwischen dem im Zentrum der Sendungen stehenden Musikwerk und den Rezipienten herzustellen?

Es geht also um das >Wie< der Gestaltung, um die Anwendung audiovisueller Gestaltungsmittel zur Vermittlung musikalischer Inhalte in Bild und Ton.

Im Mittelpunkt der beiden ausgewählten Fernseh-Musiksendungen steht die „Rhapsody in Blue“ von George Gershwin. Bei Analysebeispiel 1, einer Produktion des Norddeutschen Rundfunks aus dem Jahr 1991, handelt es sich um ein im Rahmen der Sende-

---

<sup>8</sup> In dieser Untersuchung werden Programmacher als diejenigen verstanden, die Fernseh-sendungen mit klassischer Musik formal-inhaltlich gestalten, von Musikredakteuren über Musikregisseure bis hin zu Musikfachleuten. Als Synonym wird die Bezeichnung Programmgestalter verwendet.

reihe „Musik-Kontakte“ ausgestrahltes Gesprächskonzert mit dem Dirigenten Gerd Albrecht. Die Analyse dieser Fernseh-Musikproduktion ist auf den Gesprächsteil, den sogenannten Teil A der Sendung konzentriert, da das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit auf andere Darbietungsformen als solche im abfotografierenden Stil ausgerichtet ist.<sup>9</sup> Analysebeispiel 2, ein in 1983 vom Schweizer Fernsehen produzierter Musikfilm, ist von dem Schweizer Fernseh-Musikregisseur Adrian Marthaler gestaltet, der Gershwins „Rhapsody in Blue“ mit einer Bilderzählung<sup>10</sup> verknüpft hat.

Beide Fernsehsendungen sind auf der Grundlage je eines mittels Videoaufzeichnungen erstellten Transkripts analysiert worden. Für die Form der schriftlichen Fixierung beider Musiksendungen, die das Ermitteln sowie auch den Nachvollzug von Analyseergebnissen ermöglichen, wurde eine einheitliche vierspaltige Darstellungsform mit folgenden Angaben gewählt: 1. Einstellungsnummer bzw. jeweilige Einstellungsdauer, 2. Einstellungsgröße, Kamerastandpunkt, Kameraperspektive und Kamerabewegung, 3. jeweilige Bildinhalte ergänzt um Besonderheiten und 4. Inhalte der Tonebene in Wort oder Notenschrift.

Die durchgeführten Analysen zielen auf die Vergleichbarkeit der Ergebnisse der beiden fernsehmedialen Beispiele. Sie enthalten Ausführungen über den jeweiligen Aufbau, die aus Einstellungsmotiven, Einstellungsanzahl, Einstellungslängen und Einstellungsgrößen resultierenden Merkmale der Bildebene sowie über Charakteristika der Tonebene, und zwar der Wort-Musik-Ebene in Analysebeispiel 1 und der Musik-Ebene in Analysebeispiel 2.

Die beiden Analysen sind unabhängig voneinander erarbeitet und somit als eigenständig zu betrachten. Im Hinblick auf die Leitfrage dieser Arbeit mit ihrer Zielsetzung, gestalterische Spezifika der Musiksendungen herauszuarbeiten, wurde davon abgesehen, die Anwendung sämtlicher der im grundlegenden Teil dargelegten fernsehmedialen Mittel in den Einzelanalysen zu untersuchen. Die Analysen, in denen jeweils spezifische, auf die abweichenden Intentionen der Macher zurückzuführende Gestaltungscharakteristika eingehend behandelt werden, sind Abbild der unterschiedlichen Vermittlungsweisen der Musik Gershwins. Zu Untersuchungseinheiten mit begrenzter Vergleichsmöglichkeit gehören in der „Musik-Kontakte“-Produktion insbesondere die Kommunikatorrolle Albrechts, die Gestaltung der Wortebene, deren Struktur, Stilistik und sprecherische Mittel, ferner Art und Weise der Hörbeispiele sowie das Zusammenspiel von Musik und Wort. Im narrativen Fernseh-Musikwerk

---

<sup>9</sup> Sendeinhalt des nicht analysierten Teils B des Gesprächskonzerts ist die „Rhapsody in Blue“ in Gesamtlänge im abfotografierenden Stil.

<sup>10</sup> Bilderzählung bzw. Musik-Bilderzählung ist in dieser Arbeit definiert als eine fernsehmediale, wortlose, mit Musik verknüpfte Erzählung in Bildern.

zählen dazu vor allem die Ausführungen über die Bilderzählung und ihre Motivik, über die künstlerische Anlage von Handlungsort sowie von Licht- und Farbeinsatz.

In Kapitel 6 wird ein Vergleich der signifikanten, zusammengefaßten Ergebnisse der Einzelwerkanalysen vorgenommen und die jeweils wesentliche dramaturgische, aus dem Ineinandergreifen von Form und Inhalt abgeleitete Gesamtkonzeption behandelt. Betont wird, daß in den Einzelwerkanalysen lediglich durch Beobachtungen und Berechnungen ermittelte Eigenschaften beschrieben worden sind. Deutungen, Vermutungen, Folgerungen, Begründungen und Beurteilungen über Gestaltungsformen sind hingegen erst im vergleichenden Kapitel dargelegt.

Beiden analysierten Fernseh-Musiksendungen ist gemein, daß sie, wenn auch auf unterschiedliche Weise, narrative Strukturen aufweisen.

Unter Fernseh-Musiksendungen mit narrativen Strukturen werden in dieser Arbeit audiovisuelle Produktionen verstanden, in denen die im Mittelpunkt solcher Musiksendungen stehenden Kompositionen durchgehend oder in Passagen auf erzählerische Weise vermittelt werden (primär mittels Worten oder Bildern oder auch mittels Wort-Bild-Verknüpfungen). Gemeint sind Sendungen, in denen die Programmacher mit bewußt eingesetzten erzählerischen Gestaltungsmitteln die jeweils ausgewählte Musik auf verschiedene Weise in bildliche und/oder verbale Kontexte einbinden, beispielsweise harmonierend, kontrastierend oder auch experimentierend.

Im Analysebeispiel 1 werden mit Hilfe des künstlerischen Gestaltungselements Wort über weite Passagen erzählerische Momente eingebracht. Im Analysebeispiel 2 ist das Narrative in Form einer fiktiven Bilderzählung kontinuierlich präsent. In der „Musik-Kontakte“-Produktion tritt der Erzählende, Gerd Albrecht, als direkt zum Publikum in der Hamburgischen Staatsoper bzw. vor dem Fernsehbildschirm sprechender Mittler auf. Im filmischen Musikwerk dagegen ist eine der personalen Erzählsituation ähnliche Form ohne erzählerischen Akteur gewählt. Adrian Marthaler als Autor und Regisseur der filmischen Bilderzählung tritt hinter die Handlung zurück, die auf Wechselbeziehungen schauspielerisch agierender Personen basiert.

## 1.2 Von ersten thematischen Überlegungen zur endgültigen inhaltlichen Anlage

Die formale und inhaltliche Struktur dieser Untersuchung stand nicht von Anbeginn fest. Sie ist vielmehr Ergebnis eines Entwicklungsprozesses, den Gespräche mit Musik- und Medienwissenschaftlern, Fernsehredakteuren und -regisseuren sowie Anschauungsstudien verschiedenartiger Musiksendungen am Fernsehbildschirm maßgeblich beeinflußt haben.

Das wissenschaftliche Interesse der Verfasserin am Medium Fernsehen als Kommunikationsorgan für klassische Musik entstand während der Erstellung ihrer Diplomarbeit. Die darin behandelte Thematik der Gestaltung von Klassik-Musiksendungen im Hörfunk führte zur vergleichenden Analyse spezifischer Darbietungsrahmen und verschiedener Darstellungsformen anderer Medien. Das audiovisuelle Medium Fernsehen erschien aufgrund seiner Eigenschaft, Musik und bewegte oder auch stehende Bilder gleichzeitig auszustrahlen, als interessanter Mittler. Denn: Es ermöglicht im Gegensatz zum bildlosen Medium Hörfunk eine Darbietungsweise, die dem ursprünglichen, konzertanten, natürlichen Musikerleben ähnelt, das charakterisiert ist durch das Auslösen von Assoziationen als Symbolisierung hervorgerufener Emotionen. Von vornherein galt das Erkenntnisinteresse weniger der traditionellen Sendeform im abfotografierenden Stil als vielmehr alternativen Darbietungsformen.

Schon bald stellte sich heraus, daß die anfängliche Absicht, die Gestaltung, das >Wie< von Fernsehsendungen mit Instrumentalmusik allgemein zu erforschen, thematischer Eingrenzung bedurfte. Ferner ergab sich bei der Literaturrecherche die Notwendigkeit, Einblick in die praktische Fernseharbeit, in Produktionsablauf, -bedingungen, Redaktions- sowie Regiearbeit zu erhalten. Eine Hospitanz in der Musikredaktion des Zweiten Deutschen Fernsehens in Mainz und die sich anschließende mehrmonatige Tätigkeit als freie redaktionelle Mitarbeiterin haben neben wichtigen praktischen Erfahrungen vor allem auch die thematische Zuspitzung dieser Arbeit wegweisend bestimmt. In jener Zeit entstand vor allem durch aufschlußreichen Gedankenaustausch mit den Musikredakteuren Harro Eisele, Hartmut Schottler und Adalbert Wellnitz die Idee, sich auf eine grundlegende Zusammenschau der den Programmachern von Fernseh-Musiksendungen verfügbaren Gestaltungsmittel, deren Art und Anwendungsformen, zu konzentrieren.

Bei intensiven Studien von verschiedenartigen, archivierten Musikproduktionen der ZDF-Musikredaktion entwickelte sich zudem Forschungsinteresse für das Mittel des Narrativen in Fernseh-Musiksendungen. Dieses Element hatte deshalb Schlüssel-funktion bei der Auswahl der beispielhaft analysierten Fernsehproduktionen, anhand derer das Zusammenspiel audiovisueller Ausdrucksmittel untersucht werden sollte. Zum engeren Kreis diesbezüglich geeigneter Beispiele gehörten Fernsehproduktionen der Musik-Programmacher Gerd Albrecht und Adrian Marthaler. Die Tatsache, daß sie eine Fernsehsendung über dasselbe Musikwerk gestaltet haben, nämlich die „Rhapsody in Blue“ von George Gershwin, und die Möglichkeit, die Ergebnisse aus den Einzelwerk-analysen miteinander zu vergleichen, führte zur Entscheidung für diese beiden Produktionen.

### 1.3 Methode

Die vorliegende Untersuchung basiert erkenntnistheoretisch auf der von Edmund Husserl begründeten Phänomenologie.

„Zu den Sachen selbst“ vorzudringen, das Denken ausschließlich auf die Phänomene, die Gegenstände, wie sie erscheinen, zu richten, ist eine Hauptregel dieses Erkenntnisverfahrens.<sup>11</sup> An diese anknüpfend sind die zum Kernstück dieser Arbeit gehörenden Analysen konzentriert auf die Untersuchung und Beschreibung von Gestaltungsphänomenen der exemplarischen Fernseh-Musiksendungen angelegt. Sämtliche zentralen Ergebnisse sind aus der Primärquelle Fernseh-Musiksendung mittels der Filmanalyse gewonnen. Auf die Möglichkeit, Original-Drehbücher als Grundlage für die Einstellungsprotokolle zu nutzen oder auch Interviews mit den Programmachern zu führen und die Ergebnisse einzuarbeiten, wurde verzichtet, um einen hohen Grad an Objektivität zu erreichen. Die Verfasserin hat das Erkenntnisinteresse auch insofern fokussiert, als während der Erarbeitung der Einzelwerkanalysen Sekundärmaterial wie filmische Dokumentationen, Interviewmitschnitte und schriftliche Abhandlungen über die Programmacher Gerd Albrecht und Adrian Marthaler sowie deren Schaffen nicht herangezogen wurde.

All diese Bemühungen, sich in sachlicher, Vormeinungen und Vorentscheidungen weitgehend ausklammernder Weise mit der Gestaltung der ausgewählten Fernseh-Musiksendungen zu befassen, erfüllen das von Edmund Husserl postulierte Objektive jedoch wissentlich nur ansatzweise. Husserl forderte, das Denken unter vollständiger Ausschaltung von allem Subjektiven ausschließlich auf den Forschungsgegenstand zu richten. Vom Denkprozeß auszuschließen sind subjektive Haltungen, Gefühle, Wünsche, weiter Theoretisches wie beispielsweise erworbenes Wissen und ferner über den Gegenstand Gelehrtes oder Behauptetes. Der Forscher ist demnach aufgefordert, sich selbst zu vergessen. Die im Rahmen der Phänomenologie nach Husserl beschriebene strenge Form des Objektiven ist nach Meinung der Verfasserin ein theoretisches Konstrukt, ein Ideal, unrealisierbar; denn der Mensch, der Forscher ist als Intelligenz, Empfindungen und andere Elemente vereinende Ganzheit zu betrachten. Die phänomenologische Regel des Objektiven ist daher zwar ein wesentlicher Leitgedanke dieser Arbeit, jedoch unter dem Aspekt seiner begrenzten Realisierbarkeit.

Charakteristisch für das phänomenologische Verfahren ist dessen deskriptive Anlage. Der zu betrachtende Gegenstand ist zu zergliedern und in seinen Teilen zu beschreiben, um seine Elemente klar unterscheiden zu können.

---

<sup>11</sup> Vgl. Bochenski, J. M., Die Zeitgenössischen Denkmethoden, S. 23.



Phänomenologisch vorzugehen bedingt nicht, andere Verfahren gänzlich auszuschalten und die hinsichtlich der Aspektvielfalt eingeengte Betrachtungsweise beizubehalten. Die für dieses Erkenntnisverfahren charakteristische Ausschaltung von subjektiven Elementen ist lediglich auf die eigentlich phänomenologische Betrachtung begrenzt, in vorliegender Untersuchung auf die beiden Einzelwerkanalysen. In dem sich daran anschließenden Kapitel mit dem Vergleich gestalterischer Merkmale beider Fernseh-Musiksendungen sind die Grenzen phänomenologischen Vorgehens zur Gewinnung von Erkenntnissen bewußt überschritten. Neben der Beschreibung von Gestaltungsweisen sind beispielsweise Ansichten von Programmachern und Musikwissenschaftlern zitiert, audiovisuelle Elemente und deren Anwendung aufgrund eigener medialer Erfahrungen beurteilt sowie gestalterische Merkmale und deren Funktion beleuchtet.

### 1.3.1 Filmanalyse: die anwendungsspezifische Methode

In Übereinstimmung mit der dieser Arbeit zugrunde liegenden phänomenologischen Denkmethode steht die für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den beiden Fernsehproduktionen gewählte, auf Objektivität angelegte Methode der Filmanalyse. Dieses Verfahren wird vorwiegend angewandt, um die filmische Struktur von Filmen, die als literarische Werke begriffen werden und damit von Spielfilmen<sup>12</sup>, sowie auch von Dokumentarfilmen zu analysieren.

Die Anwendung der filmanalytischen Methode auf Fernseh-Musiksendungen als komplexe audiovisuelle, künstlerische Kommunikationssysteme und damit das Vordringen in die Tiefe solcher Fernsehwerke ist nach Kenntnis der Verfasserin in der in dieser Forschungsarbeit vorliegenden Form bisher beispiellos.

Die Filmanalyse wird nach einer Definition von Helmut Korte verstanden als Versuch, „... das eigene subjektiv und objektiv determinierte Filmerlebnis durch Untersuchung der rezeptionsleitenden Signale im Film, durch Datensammlung, Datenvergleich am Film und den filmischen Kontextfaktoren, durch Beobachtung und Interpretation schrittweise zu objektivieren.“<sup>13</sup>

Wesentliche Merkmale dieses Verfahrens sind die enge Arbeit am jeweiligen Untersuchungsgegenstand, um die audiovisuelle Mikro- und Makrostruktur der Analysebeispiele transparent zu machen, Aussagen zu belegen sowie nachvollziehbar zu

---

<sup>12</sup> Vgl. Faulstich, W., Neue Methoden der Filmanalyse, S. 142 f.

<sup>13</sup> Korte, H., Systematische Filmanalyse in der Praxis, S. 17. - Der Begriff Film ist in dieser Untersuchung erweitert angewandt auf Fernseh-Musikfilme bzw. Fernseh-Musiksendungen. Hinzugefügt wird, daß die Filmanalyse ein an Methoden, Terminologien und auch Fragestellungen der Sprachwissenschaft orientiertes, speziell an inhaltsanalytischen Untersuchungen von Texten angelehntes Verfahren ist.

machen.<sup>14</sup> Der Hauptzweck der Filmanalyse besteht darin, aus den untersuchten medialen Produktionen Erkenntnisse zu gewinnen, die für die Film- und Fernsehpraxis nutzbar gemacht werden können. Ziel dieser Arbeit ist es nicht, analytisch gewonnene Ergebnisse zu Gestaltungserscheinungen in Musiksendungen typologisch zu erfassen und daran modellhafte Anleitungen für die Programmarbeit zu entwickeln.<sup>15</sup> Ziel ist vielmehr, am Beispiel zweier exemplarisch untersuchter Fernseh-Musikwerke Variationsmöglichkeiten im Zusammenspiel der künstlerischen Ausdrucksmittel zu erforschen, um Ansatzpunkte für das Weiterentwickeln und Neukonzeptionieren narrativ-strukturierter Vermittlungsformen zu liefern. Die erarbeiteten differenzierten Faktorenanalysen sind von studiopraktischer Relevanz. Sie zielen primär auf das Bezugsfeld der Medienproduktion, nicht auf den Forschungsbereich der Medienwirkung. Aussagen zur Wirkung haben in dieser Arbeit spekulativen Charakter. Allerdings ist denkbar und geradezu wünschenswert, daß sich dieser Untersuchung auf der Basis der dargelegten Einzelwerkanalysen bzw. des vergleichenden Analyseteils zum Beispiel eine rezeptionsanalytische Forschungsarbeit als Baustein für die Theorie der Wahrnehmung von Fernseh-Musiksendungen anschließt.

Beide Einzelwerkanalysen sind auf ein differenziertes, formales und inhaltliches Erarbeiten und deskriptives Darlegen der im Rahmen der ausgewählten Fernseh-sendungen angewandten künstlerischen und technischen Darbietungselemente angelegt. Neben der nuancierten Untersuchung der gestalterischen Mikrostrukturen beider Sende-beispiele war es ein wesentliches Anliegen, auch die Makrostrukturen, das durch das Ineinandergreifen der fernsehmedialen Gestaltungsfaktoren konzipierte Ganze und damit die ästhetische Anlage der Fernseh-Musiksendungen, zu analysieren.

Bei der filmanalytischen Untersuchung einer Medienproduktion besteht die Gefahr, durch detailliertes Zergliedern und Darlegen der Teilelemente den Blick auf die über-geordneten, werkimmanenten Strukturen zu erschweren. Doch in dieser umfassend angelegten Untersuchung wird gerade das Erkennen der Einzelfaktoren als notwendige Voraussetzung verstanden für ein möglichst objektives, klares Erfassen der Gesamt-anlage der Produktionsbeispiele als Synthese des elementaren Zusammenspiels.

---

<sup>14</sup> Ein weiteres wichtiges Merkmal dieses Verfahrens ist die schwerpunktmäßige Untersuchung der visuellen Kommunikationsebene. Diese ist in beiden Analysen zwar eingehend, jedoch gegenüber der auditiven Ebene sowie anderen elementaren Faktoren nicht dominierend, sondern gleichrangig behandelt.

<sup>15</sup> In dieser Arbeit ist die konservative, verbal orientierte filmanalytische Methode angewandt worden, da die Gestaltung von Einzelwerken zentraler Untersuchungsgegenstand ist. Computergestützte, visuell-orientierte Filmanalyse ist hingegen vorteilhaft für typologisch ausgerichtete Untersuchungen. Sie schließt weitgehend Irrtümer bei Datenaufnahme und -auswertung aus und ermöglicht verschiedene Arten des Bearbeitens, des Bewertens sowie des Veranschaulichens von Daten. Andererseits sind bei der Filmanalyse unter Computereinsatz nachteilig die Überbetonung von Quantifizierungen, das Anpassen der Auswertung von Daten an die vorgegebenen Verarbeitungsschemata des Rechnerprogramms und auch die Gefahr der geringeren Rezeptionsintensität gegenüber dem Analyseprodukt seitens des Forschers.

Die im Rahmen filmanalytischen Erfassens, Beschreibens und Beurteilens behandelten gestalterischen Grundpfeiler einer Fernsehsendung, die Form und der Inhalt, sind tendenziell voneinander losgelöst behandelt. Mit dieser Herangehensweise ist es möglich, deren spezifische Erscheinungsweisen transparent zu machen und das Ineinandergreifen von Form und Inhalt aus der Distanz zu betrachten.

In dieser Arbeit sind zwei Formen des filmanalytischen Verfahrens miteinander kombiniert: die exemplarische und die vergleichende Analyse.

Die beiden ausgewählten Fernseh-Musiksendungen haben auf der einen Seite exemplarischen Charakter. Sie sind zunächst beispielhaft für die Produktionen im Rahmen der Gesprächskonzertreihe „Musik-Kontakte“ mit Gerd Albrecht sowie für die narrativen Musikfilme des Regisseurs Adrian Marthaler und damit für diese Programmacher und eine spezifische Form ihrer Fernseh-Musikwerke. Sodann werden die analysierten Sendebeispiele als exemplarisch betrachtet für die Vermittlungsweise von Konzertmusik primär mittels Worten (Analysebeispiel 1) bzw. mittels Bildern (Analysebeispiel 2) und somit auch für Vermittlungsformen, die Instrumentalmusik mit einem Darbietungselement (Analysebeispiel 2) bzw. mit einem etwa gleichgewichtigen neben einem weiteren, ergänzend angelegten künstlerischen Darbietungselement (Analysebeispiel 1) kombinieren.

Andererseits sind beide Einzelwerkanalysen mit dem Ziel erstellt worden, die jeweils spezifischen Ergebnisse in eine vergleichende Analyse münden zu lassen. Die vergleichende Analyse fördert eine auf wesentliche Gestaltungsmerkmale konzentrierte, eingeengte Betrachtungsweise. Sie erleichtert im Gegensatz zur exemplarischen, auf ein Untersuchungsbeispiel konzentrierten Analyse ein distanzierteres und damit objektiveres Betrachten der Forschungsgegenstände. Zu berücksichtigen ist jedoch auch, daß bei der vergleichenden Analyse Interpretation eine wesentliche Rolle spielt, die Argumentation also eingeschränkt ist. Doch erst im Interpretieren und Vergleichen der aus den Intentionen der Programmacher resultierenden Gestaltungscharakteristika, die den Produktionen zugrunde liegen, wird die Gestaltlinie der jeweiligen Vermittlungsweise deutlich.

Das für die zentrale Fragestellung dieser Untersuchung wesentliche, beide medialen Umsetzungsformen verknüpfende und daher den Vergleich ermöglichende Element besteht darin, daß beide Programmacher bestrebt sind, Kontakt herzustellen zwischen den Rezipienten und der Musik Gershwins.

Die Leitfrage der Untersuchung >Mit welchen Gestaltungsmitteln und in welcher Weise angewandt versuchen die Programmacher, Kontakt zwischen dem im Zentrum der

Sendungen stehenden Musikwerk und den Rezipienten herzustellen?< ist sowohl für die Einzelwerkanalysen mit exemplarischem Charakter als auch für den vergleichenden Analyseblock programmatisch. Die in den exemplarisch- und vergleichend-analytischen Passagen angeführten Ergebnisse sind aus den beispielhaft ausgewählten Fernseh-Musiksendungen gewonnen, daher nur ansatzweise generalisierbar.

Mittels der systematischen Filmanalyse können Spezifika aufgedeckt werden, die für den Betrachter beim bloßen simultanen Hör-Seh-Erlebnis einer im zeitlichen Fluß befindlichen Fernsehsendung sonst nicht feststellbar sind. Die filmanalytische Methode ermöglicht es, in die Tiefe eines Fernsehwerks vorzudringen und dessen Machart zu fokussieren. Die im Rahmen der Einzelwerkanalysen und des Vergleichs der exemplarischen Fernseh-Musikproduktionen ermittelten und interpretierten Ergebnisse erheben nicht den Anspruch, Abbild gestalterischer Intentionen der Programmacher Albrecht und Marthaler zu sein. Das filmanalytische Verfahren ist subjektgebunden, an den/die Analytiker. Filme und Fernsehsendungen können auf Rezipienten mehr oder minder voneinander abweichende Wirkungen hervorrufen. Von der Art und Weise der Wahrnehmung eines Individuums hängt es ab, ob die Intentionen der Programmacher erfaßt werden. Hinzu kommt, daß die Wahrnehmungssituation des Autors einer wissenschaftlichen Analyse von der üblichen Rezeption stark abweicht. Im Rahmen der wissenschaftlichen Erforschung einer Fernsehsendung spielen Faktoren wie fachliche Kenntnisse und individuelle Erfahrungen eine wichtige Rolle, weiter Erkenntnisinteresse und Untersuchungsschwerpunkte, dann die durch mehrmaliges Ansehen des Forschungsgegenstandes verursachten Wirkungsverschiebungen und auch ästhetische Präferenzen. Bereits die Erstellung des Transkripts, in der mediale Informationen lediglich deskriptiv fixiert sind, ist Ergebnis der Wahrnehmung eines Einzelnen und damit bereits Interpretation.

Die Subjektivität des Analysierenden bezüglich des Bestrebens nach Objektivität ist zweifellos ein Mangel des Verfahrens, der während des Analyseprozesses ständige kritische Reflexion erfordert. Andererseits wäre ein ausschließliches Beschreiben quantitativer Daten zum Erreichen des wesentlichen Ziels filmanalytischer Untersuchungen wenig effektiv. Erst das Erläutern, In-Beziehung-Setzen, Deuten und kritische Betrachten film- und fernseh-dramaturgischer Gestaltungsmerkmale ermöglicht es, die Anlage eines medialen Produkts in ihrer Gesamtheit und im Detail transparent zu machen. Die Subjektivität des Analytikers wird neben dem Erkenntnisinteresse deshalb als wesentliche, dynamische Kraft für das Aufdecken der ästhetischen Werkstruktur betrachtet.

Beide Einzelwerkanalysen werden eingeleitet mit spontanen, subjektiven, beim ersten Fernseherleben der jeweiligen Musiksendungen entstandenen, verbalisierten Eindrücken. Diese Impressionen sind primär Spiegelbild der den Sendebeispielen immanenten affektiven Strukturen, die insbesondere für rezeptionsanalytische Untersuchungen wesentlich sein können. Die individuelle, spontane Wahrnehmungsweise der Verfasserin ist bei beiden Analysen einleitend schriftlich fixiert, um für die Darlegung der gesamten Werkstruktur eventuell wichtige Aspekte festzuhalten, die bei systematischer Analyse unter mehrfacher Betrachtung vielleicht verloren gegangen wären.

Aussagen zum Aufbau der beiden Sendebeispiele sowie zur Gestaltung der Bild- und der Tonebene sind im wesentlichen auf der Grundlage von Quantifizierungen vorgenommen. Die durch Beobachten, Messen, Auszählen und Berechnen gewonnenen und durch Vergleichen, Kategorisieren, Kombinieren, Strukturieren und Auswerten systematisierten, empirischen Daten dienen dazu,

- für die jeweilige Fernseh-Musiksendung spezifische Gestaltungsmerkmale bzw. Gesetzmäßigkeiten herauszuarbeiten und auch mittels tabellarischer Darstellungen zu veranschaulichen,
- einzelne Elemente und deren Erscheinungsformen (Mikrostruktur) als auch deren Verknüpfungen (Makrostruktur) offenzulegen und
- die ästhetisch-dramaturgische audiovisuelle Gesamtanlage der Fernseh-Produktionsbeispiele auf der Basis überprüfbarer Aussagen darzulegen.

In den Analysen ist auch die Anwendung von Faktoren nicht bzw. nur begrenzt meßbarer Art behandelt. Dazu gehören Aussagen über Mimik und Gestik der Akteure, über Strukturen und Stilistik verbaler Einheiten, über die Handlungsorte sowie über den Einsatz von Licht und Farben.

Die erfaßten quantitativen Daten sind in den Analysen 1 und 2 im wesentlichen nur beschrieben worden. Mit diesem Vorgehen, sich anfangs ausschließlich auf das Erkennen und Beschreiben gestalterischer Phänomene zu konzentrieren, soll der Gefahr entgegengewirkt werden, sie vorschnell zu deuten.

Im vergleichenden Teil des Analyseblocks 2 sind die Daten dann in qualitative Zusammenhänge eingeordnet, interpretiert und in Beziehung gesetzt zu objektiv und subjektiv gewonnenen Ergebnissen. In ihrer Bedeutung werden sie relativiert oder besonders herausgehoben.

Filmanalyse in der hier angewandten Form wird somit verstanden als ein Ineinander-greifen von objektiven und subjektiven, quantitativen und qualitativen, empirischen und hermeneutischen Zugangsweisen.

Notwendige Grundlage für die filmanalytische Untersuchung von Film- und Fernseh-produktionen ist das Einstellungsprotokoll, das Transkript. Durch die Nähe zum Forschungsgegenstand bietet es bezüglich des Einhaltens von Objektivität relative Sicherheit. Beschreibungen von Details sowie auch der Gesamtstruktur sind rational und intersubjektiv nachvollziehbar.

Fernsehsendungen sind - darin stimmen sie mit dem zentralen Vermittlungsgegenstand dieser Arbeit, der Instrumentalmusik, überein - zeitlich begrenzt.<sup>16</sup> Das gestaltete Zusammenspiel der audiovisuellen Faktoren in Fernsehsendungen, deren formale Erscheinung, inhaltliche Aussage und vermittelte Botschaft, teilt sich dem Betrachter erst durch das für das Medium Fernsehen charakteristische „Im-Fluß-Sein“ mit.

Für die wissenschaftliche Erarbeitung von Mikro- und Makrostrukturen sind die ausgewählten, auf Video aufgezeichneten Sendebeispiele zunächst unter Zuhilfenahme eines Videorecorders schriftlich fixiert worden. Dabei wurden Einstellungsdauer, Angaben zur gewählten Kameraführung, Beschreibung der Einstellungsinhalte und der jeweilige Inhalt der Tonebene (bei Analysebeispiel 2 durchgehend unter Abdruck des jeweils erklingenden Musikausschnitts, bei Analysebeispiel 1 Musikausschnitte im Wechsel mit den abgedruckten Moderationstexten) Einstellung für Einstellung umgesetzt und festgehalten. Die Transkripte stellen Rekonstruktionen des Analyseprodukts dar, die die Medienwirklichkeit der Untersuchungsbeispiele lediglich in Teilaspekten begrenzt wiedergeben. Sie sind Basis für Beschreibung und Interpretation. Transkripte helfen dem Leser, Aussagen über Sendepassagen im schriftlich fixierten Kontext von Einstellungsnummer und Einstellungsdauer, Kameraaktivitäten, Einstellungs-Beschreibung sowie Wort und Musik nachzuvollziehen. Sie ersetzen nicht das Rezipieren der individuell narrativ strukturierten Produktionen, die dieser Arbeit in Form von Videoaufzeichnungen beigelegt sind.

Zu dem weiteren, in dieser Arbeit angewandten filmanalytischen Instrumentarium gehören neben dem Einstellungsprotokoll das Sequenzprotokoll, in dem der Aufbau der Sendungen in Sequenzen unterteilt ist (wie auch das Transkript in tabellarischer Form), und ferner Tabellen mit quantitativem Datenmaterial sowie graphisch strukturierende Darstellungen.

---

<sup>16</sup> Die Fixierung von Filmen und Fernsehsendungen in Form von Drehbüchern bzw. von Musikwerken in Notentexten ist kein Ersatz für die realisierte, audiovisuelle bzw. musikalische Umsetzung.

## 2. Darbietung „klassischer“ Musik im Fernsehen von den Anfängen bis zur Gegenwart

Vorab ein Blick in die allgemeine Geschichte des Fernsehens:

Bereits im Jahre 1935 setzte in Berlin die Ausstrahlung des ersten regelmäßigen Fernsehprogramms der Welt ein. Ende der 40er Jahre begann der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR) als erster deutscher Nachkriegssender mit Arbeiten für ein Fernsehprogramm, das seit Dezember 1952 täglich gesendet worden ist. Ab 1954 strahlte die Arbeitsgemeinschaft öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) ihr Programm aus, der sich damals neben dem NWDR der Südwestfunk (SWF), der Hessische Rundfunk (HR), der Süddeutsche Rundfunk (SDR) und der Bayerische Rundfunk (BR) anschlossen. Schließlich nahm 1963 das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) seine Sendungen auf.

Musik, speziell klassische Musik, etablierte sich als Programminhalt erst stärker in den 60er Jahren. Die Situation klassischer Musik im Fernsehen, insbesondere hinsichtlich ihrer Darbietungsformen und der ihr zur Verfügung gestellten Sendezeiträume, wurde maßgeblich von folgenden Entwicklungen in der Struktur der Fernsehprogramme geprägt:

1. Zum einen war die Einführung der Dritten Programme bedeutend für eine stärkere Einbindung dieser Sparte in das gesamte Programmangebot. Als erste der sogenannten Landesrundfunkanstalten startete der Bayerische Rundfunk im September 1964 ein Drittes Fernsehprogramm.

Als Charakteristika dieser sogenannten Kontrast- bzw. Minderheitenprogramme, die als Ergänzung zu den beiden überregionalen Vollprogrammen<sup>17</sup> angelegt waren, sind ihr stark regionaler Bezug, ihre Hinwendung zu interessierten Minderheiten und ihre Bildungsabsicht zu nennen.

Die Schwerpunkte in der Programmarbeit der Dritten - vor dem Hintergrund des Sendeauftrags der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, nämlich Information, Bildung, Beratung und Unterhaltung - lagen eindeutig in den Programmbereichen Information und Bildung. Die Vollprogramme erfüllten dagegen stärker den Auftrag zur Information und zur Unterhaltung.

---

<sup>17</sup> Gemeint sind das 1. und 2. Programm der ARD bzw. des ZDF, die von Anbeginn Sendungen mit klassischer Musik ausgestrahlt haben. - Als Vollprogramme werden in dieser Arbeit Rundfunkprogramme mit vielfältigen Inhalten bezeichnet, in denen Informationen, Bildung, Beratung und Unterhaltung einen wesentlichen Teil des Gesamtprogramms bilden. (Vgl. Staatsvertrag über den Rundfunk im vereinten Deutschland, I. Abschnitt: Allgemeine Vorschriften, § 2, S. 10.)

Neben regional orientierten Themen aus Wirtschaft und Politik boten die Minderheitenprogramme inhaltlich und formal Anspruchsvolles und mitunter auch Experimentelles, insbesondere in den Sparten Kunst und Wissenschaft. Auch die klassische Musik, der sich neue Möglichkeiten hinsichtlich der Sendepplätze boten, hielt Einzug in die Dritten Programme und konnte sich dort als fester Programminhalt durchsetzen.

2. Des weiteren vollzog sich in den 70er Jahren ein einschneidender Wandel: Die vorstehend beschriebene Konzeption der Dritten Programme herrschte bis etwa Ende 1973 vor. Danach setzte eine inhaltliche Neuorientierung ein. Die Reform der Dritten Mitte der 70er Jahre bewirkte eine stärkere Integration des Faktors Information sowie die Einführung einer Unterhaltungsabsicht in diese Programme. Mit solchen Veränderungen, die sich auch auf die Art der Darstellung klassischer Musik im Fernsehen auswirkten, ging die Entwicklung der Kontrastprogramme zu Vollprogrammen einher.

Die Dritten Programme boten damals und bieten noch heute den Klassik-Musiksendungen eine Nische: Überspitzt formuliert dienen sie angesichts der in den 80er Jahren einsetzenden Programmvermehrung oftmals als Zufluchtsstätte.

3. Eine weitere Wandlungsphase in der Fernsehgeschichte, die bis heute starken Einfluß auf das Angebot sowie die Gestaltung von Programminhalten im Bereich der klassischen Musik hat, setzte mit der Expansion der „Fernseh-Landschaft“ in den 80er Jahren ein. Eingeführt wurden mittels Satellit und Kabel zu empfangende Fernsehprogramme.<sup>18</sup> Ein Teil dieser heute noch existierenden sowie zwischenzeitlich hinzugekommenen Sender konzentriert sich auf spezielle Ressorts wie Politik, Kultur oder Sport, denen dadurch vermehrte Sendekapazitäten eingeräumt sind. Damit verbunden sind für die Programmacher Freiheiten bei Wahl und Gestaltung der Präsentationsform. Zum Beispiel eröffnen das Kulturprogramm 3sat in Regie von ARD und ZDF sowie der deutsch-französische Sender arte der klassischen Musik neue Wirkungsfelder.

Die angeführten zentralen Veränderungen in der Programmstruktur des Fernsehens trugen und tragen noch heute zu einem wesentlichen Teil dazu bei, in welcher Weise sich Fernsehsendungen mit klassischer Musik im Laufe der Jahrzehnte inhaltlich und formal gewandelt haben.

---

<sup>18</sup> Die Programmexpansion setzte vor allem 1987 ein, u.a. mit der Einführung eines Vormittagsprogramms. Zum Programmangebot des privaten Rundfunks, das sich aus Werbung finanziert, gehören neben Vollprogrammen (z.B. RTL, SAT.1, VOX) Spartenprogramme, das sind Rundfunkprogramme mit im wesentlichen gleichartigen Inhalten (z.B. der Nachrichtensender n-tv, der Musikvideokanal VIVA und DSF, das Deutsche Sportfernsehen). Hinzu kommen Pay-TV-Sender, für deren Empfang ein entgeltpflichtiger Decoder notwendig ist, und ausländische Programme (z.B. MTV) bzw. Programme mit deutscher Beteiligung (z.B. arte).



Bevor diese Entwicklung dargestellt wird, sollen am Beispiel des Programmangebots einer Fernsehanstalt im Bereich Musik spezifische Merkmale und Veränderungen aufgezeigt werden - von den Anfängen bis heute. Vor dem Hintergrund der dabei gewonnenen Untersuchungsergebnisse werden dann allgemeine Entwicklungstendenzen in der Fernseharbeit bezüglich Klassik-Musiksendungen beschrieben.

Gegenstand dieser Untersuchung sind die Programmchroniken des ZDF aus den Jahren 1965<sup>19</sup> bis 1997. Ausgewählt worden ist diese Fernsehanstalt, da sie ihre ursprünglich als Vollprogramm angelegte Konzeption bis heute beibehalten hat. Die in wesentlichen Zügen unveränderte Programmstruktur des ZDF bildet eine hilfreiche Konstante bei der Analyse der inhaltlichen und formalen Veränderungen im audiovisuellen Klassik-Musiksektor.<sup>20</sup>

Obwohl diese Arbeit inhaltlich konzentriert angelegt ist auf „absolute“ Instrumentalmusik, sind Sparten wie Oper, Ballett u.a. bei der beispielhaft angeführten Analyse des ZDF-Musikprogramms berücksichtigt. Der Grund liegt darin, Sendungen mit klassischer Musik und ihre Entwicklung im Sendeumfeld und damit kontextgebunden zu charakterisieren.

## 2.1 Entwicklungen im Programmbereich Musik am Beispiel des ZDF

### Die 60er Jahre

a) Im ersten Sendejahr des ZDF, im Jahre 1963, strahlte die Redaktion Musik Sendungen in nur drei Sparten aus. Zu sehen waren Opern, Operetten und Ballette. Allein sechzehn Opern wurden laut Programmchronik in jenem Jahr gesendet. Und die Folgejahre zeigen: In der Geschichte des ZDF wurde diese Zahl bis heute nie wieder erreicht.

b) Schon bald zählten auch Werke der absoluten Musik zum Angebot der Redaktion, die überwiegend im abfotografierenden Stil gezeigt worden sind. Seit etwa Mitte der 60er Jahre konnte sich die sinfonische Form, darunter Orchester-, Ensemble- und

---

<sup>19</sup> In der Programmchronik aus dem Jahre 1965 sind nachträglich die Sendungen aus den Anfangsjahren 1963 und 1964 genannt. Die Untersuchung umfaßt daher den Zeitraum von 1963 bis 1997.

<sup>20</sup> Die im Folgenden angeführten, teils mit Zahlen belegten Ergebnisse sind einzig den Programmchroniken entnommen. Die in den ZDF-Jahrbüchern enthaltenen Programmstatistiken sind nicht berücksichtigt, mit Ausnahme der darin enthaltenen Angaben über prozentuale Anteile der Redaktion „Theater und Musik“ am gesamten Programmangebot.

Solistenkonzerte, einen festen Platz im Programm sichern. Im Jahre 1967 wurden erstmals Konzerte mit Leonard Bernstein und Herbert von Karajan gesendet.

c) Ende der 60er Jahre trat beim ZDF eine erhebliche Zunahme der Musiksparten ein. Neben den ursprünglichen Bereichen Oper, Operette und Ballett sind laut Chronik 1969 beispielsweise angeführt „Das Sonntagskonzert“, dann die extra Rubrik „Konzert mit Herbert von Karajan“, ferner Studiokonzerte, Kammermusik und Dokumentationen. Die Bezeichnungen einiger Sendungen aus dieser Zeit lassen den Mut der Fernsehredakteure und -regisseure zu neuen Darbietungsformen erkennen. Als Beispiel wird aus der Chronik von 1969 genannt „Konzert am Mittag: Musik und Dichtung“<sup>21</sup>.

d) Die Abteilung Musik beim ZDF erreichte in 1969 mit der Einführung der Reihe „Das Sonntagskonzert“ eine wichtige Entwicklungsstufe. Musik wurde damit erstmals seit Sendebeginn fester, systematisch planbarer Programmbestandteil. Zu den 52 Sendungen dieser Reihe pro Jahr gehörten sinfonische Konzerte unter Leitung bedeutender Dirigenten (wegen ihres Erfolgs bei den Fernsehzuschauern hervorzuheben die Konzertfolge mit Leonard Bernstein), weiter Gerd Albrechts Gesprächskonzerte sowie Konzerte mit unterhaltendem Charakter.

e) Auch gab es bereits Ansätze, musikpädagogisch zu arbeiten. In der 1964 gestarteten Reihe „Wie schön ist doch Musik“ mit beliebten Werken bedeutender Komponisten, einer Mischform aus Musik und Information, erläuterte Dirigent Hermann Hildebrandt musikalische Besonderheiten und stellte Zusammenhänge der Werke dar. Ziel war es, zu einem besseren Verständnis der Zuschauer für Musik beizutragen. Auch Gerd Albrechts Gesprächskonzerte verfolgten und verfolgen noch heute das Ziel, musikalische Aufklärungsarbeit zu leisten.<sup>22</sup>

## Die 70er Jahre

a) In den 70er Jahren war die Tendenz hinsichtlich der Anzahl der ausgestrahlten Sendungen in den „Ursprungssparten“ der Musikredaktion fallend. Die Oper (im Durchschnitt wurden jährlich sechs Aufführungen ausgestrahlt) erreichte mit zwei Sendungen in 1973 einen sehr tiefen Stand in der Geschichte des ZDF.<sup>23</sup> Die Operette war im

---

<sup>21</sup> Gesendet am 26.12.1969. Es spielten die Bamberger Symphoniker unter der Leitung von Heinz Wallberg, mit Lesungen von Cornelia Froboess und Thea Tecklenburg.

<sup>22</sup> Der Startschuß dieser unregelmäßig ausgestrahlten Sendungen fiel am 07.09.1969 mit einem Konzert über „Ma mere l'oye“ von Maurice Ravel.

<sup>23</sup> Nur noch einmal, nämlich im Jahre 1995, wurden ebenfalls lediglich zwei Opern gesendet.

selben Jahr mit elf Aufführungen zwar sehr stark vertreten, konnte sich jedoch Ende der 70er Jahre nur mühsam halten, so 1977 mit nur einer Sendung. Im Folgejahr fehlte diese Gattung gänzlich im Programm. Die Sparte Ballett dagegen pendelte sich nach zähem Beginn in den 70er Jahren auf etwa sieben Aufführungen jährlich ein.

b) Bei der zahlenmäßigen Analyse der in den Programmchroniken aufgeführten Musiksendungen<sup>24</sup> in den 70er Jahren schält sich heraus, daß die Sparte „Sinfonische Musik“<sup>25</sup> am stärksten vertreten ist, dicht gefolgt von den Sonderkonzerten mit ebenfalls zum Teil sinfonischem Charakter. Für diese Fernseh-Musikjahre charakteristisch sind die Ende der 60er Jahre begonnenen, in den 70er Jahren verstärkt weitergeführten, regelmäßigen Konzerte mit den Publikumsmagneten Leonard Bernstein und Herbert von Karajan. Genannt ist beispielsweise der 1972 begonnene und 1978 abgeschlossene Zyklus der zehn Mahler-Sinfonien mit den Wiener Philharmonikern unter Leitung von Leonard Bernstein.

c) Die Ende der 60er Jahre eingeführten Bezeichnungen der Sparten wurden übernommen und teils untergliedert. Bei der Rubrik „Das Sonntagskonzert“ gab es beispielsweise sinfonische und volkstümliche Konzerte, Gala-, Opern- und Gesprächskonzerte.

Die Vielfalt der Sparten wurde erweitert, unter anderem durch Hinzunahme der „Musik- und Orchesterporträts“ sowie der „Sonderkonzerte“, zum Beispiel zu Festtagen oder besonderen Veranstaltungen wie der Internationalen Funkausstellung in Berlin.

Seit Sendebeginn des ZDF ist die höchste Anzahl an Spartenbezeichnungen im Bereich Musik im Jahr 1972 mit insgesamt 22 festzustellen. Ab Ende der 70er Jahre folgten Sendejahre mit durchschnittlich neun Sendetypen.

d) Die Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre in das Klassik-Musikprogramm des ZDF aufgenommenen Musiker- und Orchesterporträts, Musikdokumentationen und Gesprächskonzerte, die sich bewußt von der Form abfotografierter Konzerte abwendeten und neue Wege der Darstellung klassischer Musik im Fernsehen einschlugen, setzten sich durch. So konnten Interessierte in 1978 insgesamt dreizehn musikalische Porträts sehen. Dieser Höchststand ist nur noch einmal in 1980 mit zwölf Sendungen dieser Sparte nahezu erreicht worden.

---

<sup>24</sup> Bei der Analyse sind Musiksendungen mit unterhaltendem Charakter, darunter zahlreiche Reihen und Serien, die ebenfalls in der Programmchronik der Redaktion Musik genannt sind, unberücksichtigt geblieben.

<sup>25</sup> Diese Sparte wurde in 1978 umbenannt in „Das Meisterwerk“ bzw. „Meister der Musik“ (1979).

e) Seit Mitte der 70er Jahre wurden Sendungen unter der Rubrik „Das Sonntagskonzert“ mit der Bezeichnung „Populäre Klassik“ ausgestrahlt, die oftmals bekannte und beliebte Werke verschiedener Musiksparten vorstellten, und zwar aus Oper, Operette, Ballett und Musical, ferner Chor- und Kammermusik, weiter Werke für kleine Orchesterbesetzung bis hin zu Sinfonien. Dazu gehörten auch Konzerte unter der Leitung von Leonard Bernstein und Herbert von Karajan. Diese Rubrik nahm schnell einen dominanten Platz im Programmangebot der ZDF-Musikredaktion ein.

## Die 80er Jahre

a) Die Zahl der Operausstrahlungen stabilisierte sich in den 80er Jahren. Sendungen im Bereich „Internationales Tanztheater“ gehörten weiter zum festen Programm, wenn dieser Sendetyp auch in jenem Jahrzehnt zwei extreme Jahre zu verzeichnen hatte: Elf Ballette in 1985 bildeten den Höchst-, nur eine Aufführung drei Jahre später dagegen den Tiefststand seit Sendebeginn des ZDF. Eine andere Entwicklung nahm die Sparte Operette, die in den 80er Jahren langsam „ausblutete“. Nach durchschnittlich nur zwei Sendungen pro Jahr wurde diese Rubrik in 1987 für einige Jahre aus dem Programm genommen.

b) Die Anzahl der sinfonischen Konzerte ging stark zurück: Den durchschnittlich jährlich dreizehn Sendungen dieser Gattung in den 70er Jahren standen etwa fünf pro Jahr in den 80er Jahren gegenüber.

Die Sonntagskonzerte mit populärer Klassik bildeten dagegen - neben den Sonderkonzerten - einen Programmschwerpunkt. Dies geht deutlich aus den Chroniken zum Beispiel der Jahre 1982 bis 1984 hervor, in denen 30, 28 bzw. 23 Sendungen verzeichnet sind.<sup>26</sup> Es kann vermutet werden, daß das von Anbeginn als Vollprogramm strukturierte ZDF den unterhaltenden Faktor in Musiksendungen verstärkt hervorgehoben hat, um sich von den zu Vollprogrammen entwickelten Dritten inhaltlich deutlich abzuheben.

c) In das Programm der ZDF-Redaktion Musik (die Spartenvielfalt pendelte sich in jenen Jahren auf etwa neun ein) wurden einige neue Sendetypen aufgenommen. Deren Titel lassen die stets wiederholten Versuche erkennen, klassische Musik andersartig, das heißt fern von abfotografierender Fernseharbeit, und damit auch experimentell zu präsentieren. In den Programmchroniken ab 1982 sind beispielsweise die Folgen der

---

<sup>26</sup> Erwähnt wird, auch wenn dies nicht die in dieser Arbeit thematisierte klassische Musik betrifft, daß sich die populären Reihen und Serien mit unterhaltendem Charakter im Musikprogramm des ZDF stark etablierten. Mitte der 80er Jahre wurden nahezu 100 Folgen dieses Sektors ausgestrahlt.

Sendung „Spielwiese“ mit Experimenten, Improvisationen und Spielereien vermerkt. Ein weiteres Beispiel sind die in 1985/86 unter der Rubrik „Musik und Bild“ zusammengefaßten Sendungen, darunter ein optisches Essay und die Piano-Phantasien „Tausendundein Bild“.

d) Erwähnenswert ist die Häufung von Sendungen ab Ende der 80er Jahre, die bereits in ihren Titeln musikalische Leistungen von Einzelpersonen sowie Gruppen hervorheben, darunter „Große Dirigenten - Berühmte Orchester“ oder „Die großen Pianisten“, letztere in 1988 erweitert und umbenannt in „Die großen Instrumentalisten“.

## Die 90er Jahre

a) Bei den Sparten Oper und Ballett, die das Programm der Musikredaktion des ZDF in frühen Sendejahren prägten, ist die Tendenz deutlich fallend: Während im Jahre 1990 noch zehn Opern und sechs Ballette ausgestrahlt wurden, gab es in der Folgezeit pro Jahr durchschnittlich fünf Opernsendungen sowie zwei Sendungen im Ballett- bzw. Tanzsektor. Die Operette, die zehn Jahre aus dem Programmangebot verbannt war, hielt in 1997 mit einer Sendung wieder Einzug.

b) Einen Programmschwerpunkt bilden verstärkt ab 1993 die unter der Rubrik „Musik-Zeit“ zusammengefaßten Sendungen, bei denen es sich häufig auch um Wiederholungen handelt, darunter Gala- und Wunschkonzerte sowie Konzerte mit Nachwuchskünstlern. Auch „Sonderkonzerte“ und Konzerte mit bedeutenden Dirigenten und Interpreten nehmen einen dominanten Platz im Programmangebot ein.

c) Die Spartenvielfalt hat sich seit Ende der 70er Jahre konstant gehalten: Die Programmchroniken zeigen auch in den 90er Jahren durchschnittlich neun Sendetypen pro Jahr.

Die vor allem in den 80er Jahren in das Musikprogramm aufgenommenen Sendeformen, die sich in ihrer Gestaltungsweise deutlich vom abfotografierten Konzert unterscheiden, sind fester Programmbestandteil. Die neu eingeführte Sparte „Musik-Erzählungen“, 1993 in die Rubrik „Musikfilme“ übergehend, hatte im Jahr 1991 mit elf Sendungen einen beeindruckenden Start in das letzte Fernsehjahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Im Schnitt sind diesem Sendetyp jährlich sieben Fernsehsendungen eingeräumt.

Auch Porträts, Dokumentationen und Musikmagazine sind fest in das Programm integriert. Die vor allem in den 80er Jahren stark vertretene Sparte „Reihen und Serien“

erfuhr in den Sendejahren 1995 bis 1997 mit der allwöchentlich ausgestrahlten Sendung „Klassik am Morgen“ eine „Renaissance“.

Es überrascht, daß während der gesamten Sendejahre der Musikredaktion des ZDF nur in den Jahren 1995 und 1996 je ein Musical dargeboten wurde.

d) Bei der Untersuchung der Programmentwicklung in den 90er Jahren fällt das Jahr 1993 auf: Beispielsweise ist an sinfonischen Konzertsendungen, darunter den Rubriken „Karajan im ZDF“ und „Robert Schumann“, deutlich der Rückgriff auf Archivbestände ablesbar. Die Anzahl an Wiederholungssendungen ist auffallend hoch: Bei 43 Prozent der in dieser Untersuchung berücksichtigten 140 Sendungen der Musikredaktion des ZDF handelt es sich um Wiederholungen. Neuproduktionen machen nur knapp mehr als die Hälfte des Sendeangebots aus. - Ein Blick in die Programmchronik zehn Jahre zuvor zeigt dagegen: In 1983 beispielsweise gab es nicht eine Wiederholungssendung.

Zusammenfassend werden die wesentlichen, nach Jahrzehnten gegliederten Charakteristika des ZDF-Musikprogramms seit Ausstrahlungsbeginn wiedergegeben:

1. In den frühen Sendejahren des ZDF galt es primär, die in öffentlichen Einrichtungen wie Oper und Theater stattfindenden musikalischen Veranstaltungen lediglich mit Hilfe der Fernsehkameras abzufotografieren und sie mittels der Fernstechnik live oder zeitlich versetzt auszustrahlen.

2. Die Fernsehpraxis des Abfotografierens wurde in den 70er Jahren schwerpunktmäßig beibehalten, allerdings vor allem im Bereich Konzertwesen angewandt. Es liegt nahe, diese Jahre als die „sinfonischen Jahre“ der Musikredaktion zu bezeichnen, da die sinfonischen Konzerte einen erheblichen Sendeanteil einnahmen.

Daneben verstärkte sich zunehmend der Drang, neue, alternative Sendeformen zu entwickeln.

3. Die 80er Jahre, insbesondere ab Mitte des Jahrzehnts, können als die des Experimentierens charakterisiert werden, Musik und Bild auf andere als die traditionelle Weise miteinander zu verknüpfen.

Markant für diese Fernseh-Musikjahre war - und ist noch heute - die Tendenz, musikalische Einzelleistungen hervorzuheben.

4. In den 90er Jahren werden die Programmstrukturen der 80er Jahre hinsichtlich Spartenanzahl und -art im wesentlichen beibehalten.

Das Sendejahr 1993 hat mit der Vielzahl an Wiederholungssendungen Signalwirkung. Der Rückgriff auf Sendungen aus längst vergangenen Produktionstagen (wenn auch von dokumentierendem Wert) spiegelt die Tendenz des Stagnierens wider, insbesondere hinsichtlich der Entwicklung von Darbietungsformen in den 90er Jahren.

Zum Abschluß der Untersuchungsergebnisse zum Musik-Programmangebot des ZDF werden die prozentualen Anteile des Programmbereichs „Musik und Theater“<sup>27</sup> am Hauptprogramm zwischen 1973 und 1997 betrachtet:<sup>28</sup>

- Der höchste Stand mit 6,2 % wurde im Jahr 1975 erreicht.
- Während der prozentuale Anteil am Gesamtprogramm des ZDF in den 70er Jahren bei jährlich rund 6 % lag, sank er in den 80er Jahren auf durchschnittlich 4,9 %.
- Deutlich ist die Abnahme zwischen 1987 mit noch 4,9 % gegenüber nur 4 % im Jahr 1988.
- In den 90er Jahren verstärkt sich die seit 1975 fallende Tendenz deutlich: Einem Programmanteil von 4,4 % im Jahr 1991 stehen nur noch 2,2 % in 1997 gegenüber. Der Sendeanteil der Redaktion „Theater und Musik“ am Gesamtprogramm ist demnach in nur sechs Sendejahren um 50 % gesunken.<sup>29</sup>

## 2.2 Entwicklungen im Programmbereich Musik allgemein

Nach diesem Exkurs in die spezifische Programmgeschichte einer Fernseh-Musikredaktion wird die Situation klassischer Musik im Fernsehen allgemein von den Anfängen bis heute - unter Bezug auf Aspekte der beispielhaft angeführten ZDF-Sendekonzeption und im Spiegel der Fachliteratur - dargestellt.

---

<sup>27</sup> Beim ZDF ist der Bereich klassische Musik der Hauptredaktion „Theater und Musik“ angegliedert. Die Programmstatistiken mit Angaben zum prozentualen Sendeanteil der verschiedenen Redaktionen am Hauptprogramm geben daher Auskunft über die Sendeanteile der Redaktionen Theater und Musik insgesamt und nicht über die der Redaktion Musik speziell.

<sup>28</sup> In den Jahrbüchern von 1964 bis 1972 gibt es nur Angaben zur Gesamtsendezeit. Die prozentualen Sendeanteile beispielsweise der Redaktion Theater und Musik sind nicht gesondert angeführt. Daher konnten nur die Jahre 1973-1997 berücksichtigt werden

<sup>29</sup> Die Annahme, daß parallel zu den schwindenden Sendeanteilen der Redaktion Theater und Musik am Gesamtprogramm die Anteile von Musik in den Programmen 3sat und arte (an denen das ZDF beteiligt ist) gestiegen sind, bestätigte sich nicht. Auch in diesen Programmen weisen „Konzert- und Bühnendarbietungen“ rückläufige Zahlen auf: bei 3sat von 11,9 % in 1992 auf 6,4 % in 1997, bei arte von 10 % in 1992 auf nur noch 3 % in 1997.

## Die 60er Jahre

Während der offizielle Beginn des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland in das Jahr 1952 fiel, setzte sich Musik als Programminhalt erst in den 60er Jahren stärker durch.

Die zentrale Sendeform für klassische Musik im Fernsehen der 60er Jahre war das abfotografierte Konzert. Dies belegen auch die Ergebnisse der Untersuchung der ZDF-Programmchroniken. Primäres Anliegen der Vermittlung klassischer Musik in den Anfängen war es, auf Bühnen und Podien stattfindende Geschehnisse, die zum Teil auch in Fernsehstudios verlegt worden sind, per Kamera einzufangen und mittels Fernseh Bildschirm zu übertragen, live wie auch als Aufzeichnung.

Charakteristisch für diese optisch-akustische Reproduktion einer Aufführung von Musik war und ist noch heute, daß das Bildangebot durch die ausführenden Musiker und den Dirigenten sowie durch den Darbietungsraum vorgegeben ist. Die Bildinhalte sollen die musikalischen Strukturen einer Komposition verdeutlichen. Diese Sendeform birgt einerseits Vorteile für die Rezipienten. Ihnen werden Sichtmöglichkeiten erschlossen, die zum Beispiel für Konzertbesucher im Konzertsaal unerreichbar sind. Ferner ist es möglich, das rationale Erfassen von Musik zu erleichtern, indem werkimmanente Strukturen oder Akzente durch Wahl der Bildausschnitte, Kamerabewegungen oder auch Beleuchtungswechsel visuell kenntlich gemacht werden.

Andererseits besteht bei dieser Vermittlungsweise durch das oftmalige Bemühen, zumeist die musikalisch Ausführenden von Hauptstimmen, Themen und Melodieverläufen audiovisuell abzubilden, die Gefahr, Musikwerke zu verformen. Teilglieder komplex angelegter Kompositionen erscheinen als Ganzes. Das eigentliche Werkganze wird dabei verfremdet.

Auch zwingen Sendungen im abfotografierenden Stil Zuschauer dazu, sich der vorgegebenen Betrachtungsweise zu fügen. Ihnen wird dadurch die Freiheit musikalischen Erlebens genommen, die für den Musikgenuß im Konzertsaal charakteristisch ist. Siegfried Goslich hat in diesem Zusammenhang den Begriff der „Blickdiktatur“ geprägt.<sup>30</sup>

Ein Kernproblem abfotografierter Konzerte ist weiterhin, daß durch die immer wiederkehrenden Bildinhalte, die lediglich der instrumentalen Unterweisung dienen, Langeweile bei den Zuschauern aufkommt. Aufmerksamkeitsspaltung kann die Folge sein.

Die Mängel dieser Darbietungsform, verursacht durch die schwierig zu kombinierenden Gestaltungsmittel Musik und Bild, wurden früh erkannt. Die Ton-Bild-Problematik war

---

<sup>30</sup> Vgl. Goslich, S., Die Musik im Fernsehen, S. 90.



seit Anbeginn allgemein, nicht nur in abfotografierten Konzerten, die Schwachstelle musikdramaturgischer Fernseharbeit und daher über Jahrzehnte stets erneuter Anlaß zum Teil herber, durchaus berechtigter Kritik.

Die fundamentalen Aussagen in den 60er Jahren über Musik im Fernsehen stammen von Theodor W. Adorno.<sup>31</sup> Seine in einem „Spiegel“-Interview überwiegend negativen Ansichten zum Angebot und zur Präsentation von Musik im Fernsehen bestechen durch ihre Prägnanz. Adorno führt zum Beispiel über Fernseh-Musikproduktionen aus: „... von den wesentlichen Dingen wird auf unwesentliche abgelenkt; nämlich von der Musik als Zweck auf die Mittel, auf die Art, in der gespielt, geblasen und gestrichen wird.“<sup>32</sup> Und auf die Frage, ob „... Musik im Fernsehen vorerst Brimborium ist“ antwortet Adorno: „Ja, das meine ich.“<sup>33</sup>

Besonders letztere, in der Fachwelt vielzitierte Äußerung hat nach Ansicht der Verfasserin fälschlicherweise den Eindruck hervorgerufen, Adorno sei prinzipiell gegen die Ausstrahlung von Musik im Fernsehen. Im Gegenteil räumte Adorno ein, „... daß sogar die optischen Verfahrensweisen gewisse Vorzüge für die Musik haben.“<sup>34</sup> Er fordert, „... aus dem Medium selbst spezifisch neue Möglichkeiten zu entwickeln.“<sup>35</sup>

Insbesondere die Programmacher strebten danach, wie auch aus den ZDF-Programmchroniken ersichtlich, alternative Sendekonzeptionen zu gestalten. Diese, entwickelt im Einklang mit den Eigenschaften des Mediums Fernsehen, sollten der Musik mehr Wirkungsmöglichkeiten einräumen.

Der in den 60er Jahren in Köln arbeitende Regisseur Klaus Lindemann experimentierte beispielsweise mit bis zu sechs Kameras, Trickblenden, mal starr und mal bewegten Schablonen sowie mit Schwarzweiß-Verschiebungen, um die ermüdende Wiederkehr von Einstellungen während des Ablaufs eines in sich geschlossenen Musikwerks zu vermeiden.

Einige Autoren setzten sich in den 60er Jahren intensiv mit den technischen Mitteln Mikrophon und schwerpunktmäßig der Fernsehkamera auseinander. Zum einen waren sie fasziniert davon, daß diese technischen Ausdrucksmittel Auge und Ohr des Menschen in mancherlei überlegen sind. Zum anderen war bewußt, daß durch die parallele sinnliche Inanspruchnahme bei Fernseh-Musiksendungen die Gefahr besteht, die Zuschauer zu überfordern und den Sinngehalt eines Musikwerks zu verschleiern.

---

<sup>31</sup> Nachzulesen in dem in der Zeitung „Der Spiegel“ (9/1968) veröffentlichten Interview mit dem Titel „Musik im Fernsehen ist Brimborium“.

<sup>32</sup> a.a.O., S. 118.

<sup>33</sup> a.a.O., S. 124.

<sup>34</sup> a.a.O., S. 116.

<sup>35</sup> a.a.O., S. 121.

## Die 70er Jahre

Die zentralen Anliegen der 60er Jahre, die Forderung, Mikrophon und Fernsehkamera sensibel einzusetzen, um die Autonomie der Musik zu wahren, und der Drang, neue Sendeformen hervorzubringen, fanden Fortsetzung und Steigerung in der Fachliteratur und Medienpraxis der 70er Jahre und später.

Die konventionelle Sendeform, das heißt der Mitschnitt eines öffentlichen Konzerts bzw. einer Studioproduktion, wurde stark kritisiert. Vorschläge, abfotografierte Konzerte visuell zu beleben, optische Aktionen zu schaffen, beispielsweise durch „inselartige“ Verteilung von Instrumentengruppen<sup>36</sup>, zeugten von dem Wunsch, dem Fernsehen - nicht dem Konzertsaal - gemäße Ausdrucksformen zu entwickeln. Doch auch diese Versuche konnten den zentralen Vorwurf des Widerspruchs zwischen der Aussage des visuellen Materials und der der Musik nicht abwenden.

Kritik galt in den 70er Jahren und später auch Fernsehsendungen im abfotografierenden Stil, in denen die Leistung von Einzelpersonen, vor allem Dirigenten, aber auch Solisten, durch übermäßiges Ins-Bild-Setzen in den Mittelpunkt der audiovisuellen Darbietung gerückt wurde, Orchestermusiker dagegen als Individuen kaum und als Gruppe ungenügend zu sehen waren. Als Beispiel für betriebenen Personenkult in Fernseh-Musiksendungen wird häufig Herbert von Karajan angeführt.

Eine im Rahmen dieser Arbeit durchgeführte exemplarische Messung von Ausschnitten eines live übertragenen Festkonzerts mit den Berliner Philharmonikern unter musikalischer Leitung und Regie von Herbert von Karajan (gespielt wurde die Sinfonie Nr.3 Es-Dur, op. 55 - Eroica - von Ludwig van Beethoven) brachte folgendes Ergebnis: Von der Spieldauer der Sätze 3 und 4 mit einer Länge von zusammen sechzehn Minuten und zehn Sekunden ist Herbert von Karajan neun Minuten und fünfzig Sekunden und damit zu 60,8 % wesentlicher Bildinhalt.<sup>37</sup>

In den Mittelpunkt des Interesses traten Darstellungsformen, die die Möglichkeiten des optischen Mediums Fernsehen nutzten, darunter dessen aktuelle und vor allem informatorische Vorzüge, und damit solche, in denen das Fernsehen dem Konzertsaal gegenüber optisch und akustisch gleichrangig oder gar überlegen ist. Dazu gehören verschiedenartige Formen wie kommentierte Konzerte, Probenberichte und -mitschnitte, Dokumentationen, Musiker- und Orchesterporträts und Features. Die Programmchroniken des ZDF der 70er Jahre sind ein repräsentatives Beispiel dafür.

---

<sup>36</sup> Vgl. Jungk, K., Fernsehen als Kommunikationsorgan für Musik, S. 289.

<sup>37</sup> Bei dieser Sendung handelt es sich um das Festkonzert anlässlich des 100. Geburtstags der Berliner Philharmoniker, vom ZDF live ausgestrahlt am 30.04.1982 aus der Berliner Philharmonie.

An dieser Stelle wird nochmals darauf hingewiesen, daß seit Sendebeginn des ZDF die höchste Anzahl an Sparten im Jahr 1972 festzustellen ist. Und: Der prozentuale Anteil der Redaktion „Theater und Musik“ des ZDF am Gesamtprogramm dieses Senders erreichte im Jahre 1975 mit 6,2 Prozent den höchsten Stand in den gesamten Sendejahren. Nach Ansicht der Verfasserin sind dies Kennzeichen für die sich entwickelnde Experimentierfreudigkeit, Musik im Fernsehen darzustellen, sowie für das damals zunehmende Interesse für Musik und deren Akzeptanz als Programminhalt. Zugleich kann diese Phase als eine solche der Orientierungssuche gedeutet werden, denn: Ab Ende der 70er Jahre folgten beim ZDF Sendejahre mit durchschnittlich neun Sparten. Diese Anzahl ist bis heute fast konstant geblieben.

Die Einsicht in die unumstößliche Tatsache, daß die audiovisuelle technische Übertragungskette Einfluß auf die vermittelten Musikwerke sowie die Rezeption ausübt und somit Konsequenzen für die Darbietung bedingt, verursachte einen revolutionären Schritt nach vorn. Hervorgebracht wurde eine Vermittlungsstrategie, die sich zum technischen Medium bekennt, die Fernsehmittel beispielsweise dramaturgisch einbindet. Die Illusion des unmittelbaren Dabeiseins sollte aufgebrochen, kontrapunktiert, erweitert und dabei eine medien- und sachgerechte Vermittlung von klassischer Musik erreicht werden.

„Sorgenkind Nummer eins“ war unverändert die Bild-Ton-Kombination, deren Problematik insbesondere darin gesehen wurde, daß Bilder die Musik verdrängen, von ihr ablenken. Folgende Aussage charakterisiert den Mangel an Orientierungshilfen für die Programmgestalter: „Die Programmverantwortlichen eines Massenmediums müssen in jedem Einzelfall entscheiden, ob assoziative Hilfen (Bebilderung von Musik) zugunsten einer größeren Sehbeteiligung nicht im Gegensatz stehen zu den künstlerischen Ansprüchen der jeweiligen Kompositionen.“<sup>38</sup>

Beklagt wurden die beiden technischen Mängel des Fernsehens: der damals kleine Bildschirm und insbesondere die unbefriedigende Tonqualität. Neben dem Einsatz des Ausdrucksmittels Fernsehkamera trat daher der des Mikrophons in den Vordergrund fachspezifischer Betrachtungen. Der Ruf nach Stereophonie wurde laut. In der Tontechnik überwog die Tendenz, „... durch die Regelung der Kräfteverhältnisse aller am Klanggeschehen beteiligten Stimmen zu einer bestmöglichen Durchhörbarkeit der kompositorischen Struktur zu gelangen.“<sup>39</sup> Bei diesem Aufnahmeverfahren besteht jedoch die

---

<sup>38</sup> Augustin, J.; Sailer, R., Probleme der musikalischen Vermittlung von „ernster“ Musik im Fernsehen, S. 69.

<sup>39</sup> Rösing, H., Zur Rezeption technisch vermittelter Musik, S. 52.

Gefahr, das vom Komponisten als Füllstimme eingesetzte musikalische Material hervorzuheben.

Bezeichnend für die 70er Jahre ist laut Fachliteratur auch die Beschäftigung mit der Situation der Rezipienten, mit Formen des Hörverhaltens, darunter strukturelles, assoziatives oder emotionales Hören, verbunden auch mit der Untersuchung der Frage, ob optische und akustische Wahrnehmungseinheiten einander stören.<sup>40</sup>

Eine programmgestalterische Forderung galt der Schaffung von Freiräumen, um den Rezipienten ein individuelles Erleben von Musik im Fernsehen zu ermöglichen.

## Die 80er Jahre

Die Literatur der 80er Jahre spiegelt nicht nur in der Anzahl der Fachartikel, sondern vor allem in deren Themenvielfalt wider, daß klassische Musik als Programminhalt stark an Interesse sowie an Bedeutung gewann.

Die wichtigen technischen Verbesserungen des Fernsehens, darunter der Stereoton, die Vergrößerung der Bildschirme und die Entwicklungen auf dem Gebiet digitaler Studio-technik, bewirkten zum einen eine Zunahme der Akzeptanz von Musik als Programminhalt. Zum anderen führten sie dazu, daß sich die Fachwelt vor allem inhaltlichen und formalen Problemen widmete, zum Beispiel dem zentralen Bild-Ton-Gegensatz sowie den Kombinationsmöglichkeiten beider Elemente und der Entwicklung neuer medien-spezifischer Sendeformen.

Die fernsehbezogene Rezeptions- und Wirkungsforschung wurde verstärkt fortgesetzt. Es überwog die Meinung, daß die visuelle Wahrnehmung der auditiven überlegen ist. So schreibt beispielsweise Hans-Christian Schmidt: „Die Wahrnehmungs-Quantitäten, soviel ist sicher, stehen in einem ungefähren Verhältnis von 81 % Sehen zu 19 % Hören mit der Konsequenz, daß vor dem Bildschirm das Musikhören umkippt in ein Bildersehen, welches die Musik als strukturiertes Gefüge weitgehend verfehlt.“<sup>41</sup> Besteht auch ein großer Widerspruch zwischen der Hörgestalt der Musik und der Sehgestalt des Fernsehbildes, so wurde festgestellt, daß die Rezipienten zunehmend eine größere Medienkompetenz erwerben, weil sie lernen, in dem Bewußtsein der Schwächen dieses

---

<sup>40</sup> Exemplarisch dafür ist u.a. die Abhandlung von H.-Chr. Schmidt, Auditive und audiovisuelle musikalische Wahrnehmung im experimentellen Vergleich, 1976.

<sup>41</sup> Schmidt, H.-Chr., Musik im Fernsehen. Wer nicht hören will, muß sehen, S. 330; vgl. auch Brunner, A., Kann Musik sichtbar werden ? (I), S. 11.

Mediums zu hören und zu sehen.<sup>42</sup>

Bei der Diskussion um die Problematik, die in ihrer Anlage gegensätzlichen Klänge und Bilder zu verknüpfen<sup>43</sup>, herrschte Übereinstimmung darin, daß Musik nicht mittels visuellen Materials abbildbar und die Balance zwischen Musik und Bild nur schwer erreichbar ist. Es wurde gefordert, die Elemente Ton und Bild gleichberechtigt zur Synthese zu bringen sowie Darbietungsformen zu bevorzugen, in der Musik in übergeordnete dramaturgische Zusammenhänge eingebunden ist.<sup>44</sup>

Die Partitur als Drehbuch wurde überwiegend abgelehnt, auch wenn sich die Form des abfotografierten Konzerts in den 80er Jahren und bis heute erhalten hat. Statt dessen fanden Sendungen Zuspruch, die den Ereignischarakter, zum Beispiel den Entstehungsprozeß von Musik zu vermitteln suchen und ferner solche, die Musik - auch experimentell - mit außermusikalischem Material anreichern, also interdisziplinär gestaltet sind. Ziel ist es, den Wirkungsraum von Musik zu erweitern und für die Rezipienten mehr Erlebnis-Freiräume zu schaffen. Exemplarisch für eine kritische Auseinandersetzung mit der Form des abfotografierten Konzerts und eine Hinwendung zu alternativen Sendekonzepten sind die vor allem in den 80er Jahren erschienenen Abhandlungen von Hansjörg Pauli, Armin Brunner und Hans-Christian Schmidt.<sup>45</sup>

Markant sind auch die zunehmend in das Fernsehprogramm aufgenommenen Sendungen, bei denen musikalische Ereignisse an Leistungen von Einzelpersonen oder Musikergruppen geknüpft sind. Beim ZDF setzte sich diese bereits Ende der 60er Jahre eingeleitete Entwicklung (deutlich ersichtlich in der Sonderrubrik „Konzerte mit Herbert von Karajan“ in den Jahren 1967 bis 1969) besonders in den 80er Jahren fort. Einmal ist darin die damals wie heute wichtige enge Verbindung von Musik und künstlerischer Interpretation abzulesen und zum anderen das Ineinandergreifen von Musik und Starkult, zwei Faktoren, die die Popularität klassischer Musik im Fernsehen noch heute erhöhen sollen.

Zu den extremsten Versuchen, Bild und Ton neuartig zu verschmelzen, gehörten und gehören noch heute die sogenannten „narrativen Visualisierungen“ zum Beispiel von

---

<sup>42</sup> Vgl. Behne, K.-E., Bilder zur Musik - Fesseln, Fragen oder Freiräume?, S. 297.

<sup>43</sup> Vgl. Ausführungen zu Bild und Musik in Kap. 3.3.3.3.

<sup>44</sup> Vgl. u.a. Pauli, H., Musik im Fernsehen, S. 1026.

<sup>45</sup> Zu diesen Abhandlungen gehören u.a. von H. Pauli „Musik im Fernsehen“ (1987), „Das Konzert als Spielfilm?“ (1988) sowie „Das Hörbare und das Schaubare - Fernsehen und jüngste Musik“ (1969), von A. Brunner z.B. „Kann Musik sichtbar werden?“ - I und II (1986), „Musik im elektronischen Netzwerk“ (1986) und „Kann und darf man Musik sichtbar machen?“ (1988) sowie von H.-Chr. Schmidt „Das Fernsehen als moralische Anstalt?“ (1988) und „Audiovisueller Ge-, Miß- und Verbrauch von Musik“ (1983).

Adrian Marthaler und Klaus Lindemann. In diesen für das Medium Fernsehen gestalteten Musikproduktionen sind Bild und Ton phantasievoll angeordnet nach dem Prinzip „Annäherung ... durch Distanzvergrößerung ...“. <sup>46</sup> Mit dieser Bearbeitungsweise, bei der die Bilder eigene, teils witzige, ironische, teils auch absurde Geschichten erzählen, ohne die volle Aufmerksamkeit der Rezipienten beanspruchen zu wollen, soll die werkimmanente Würde von Musik erhalten bleiben. Auch sollen der Musik Entfaltungsmöglichkeiten eingeräumt werden.

Das oftmals metaphorische Bildmaterial dieser Darbietungsform macht in der Regel eine Entschlüsselung durch die Fernsehzuschauer notwendig. Die neuartige Verknüpfung von Musik und Bild in „narrativen Visualisierungen“ löste auch kritische Stimmen aus, im wesentlichen betreffend

1. die Anwendung des Playback-Verfahrens,
2. die den Rezipienten durch die Bildergeschichten abverlangte bewußtseinsfordernde Interpretationsleistung, die eine aufmerksame Wahrnehmung der Musik seitens der Rezipienten verhindert, und
3. die Bilderzählungen, die Assoziationen, Gedanken der Rezipienten in die vom Programmacher vorgegebene Richtung lenken. <sup>47</sup>

## Die 90er Jahre

Die Situation klassischer Musik im Fernsehen in den 90er Jahren wird von Stefan Felsenthal, Leiter der Hauptabteilung Theater und Musik des ZDF, prägnant wie folgt charakterisiert: „Zwischen dem Hammer der Quoten und dem Amboß des Wettbewerbs - diesen beiden Schlüsselbegriffen des heutigen Medienmarktes - werden die Musik und andere Programme für Minderheiten zusehends geplättet und immer mehr als bedrohte Tierarten in Reservate abgedrängt.“ <sup>48</sup>

Die stets wachsenden Produktionskosten, der abnehmende Etat, besonders in Redaktionen, die für Minderheiten konzipieren und nicht im Unterhaltungssektor tätig sind, sowie die den Musikredaktionen zugeteilten Sendezeiten, meist Randzeiten, sind einschneidende Bedingungen, die den Mut der Programmacher an Experimentierfreudigkeit zu ersticken drohen.

Dazu ein Blick in die Programmentwicklung der Redaktion „Theater und Musik“ des ZDF: Der Sendeanteil dieser Redaktion am Gesamtprogramm pendelte in den 90er

---

<sup>46</sup> Vgl. Brunner, A., Kann Musik sichtbar werden ? (I), S. 12.

<sup>47</sup> Die Stimmen gegen den Einsatz des Playback-Verfahrens, das auch für andere Musikproduktionen wie Feature oder auch Porträts spezifisch ist, verebten. Zudem zeigen Untersuchungen K.-E. Behnes, daß selbst ausgefallene Bilder in Musiksendungen die Wahrnehmung von Musik nicht gravierend beeinträchtigen. (Vgl. Behne, K.-E., Musik(-er) zwischen Technologie und Werbung, S. 21).

<sup>48</sup> Felsenthal, S., Fernsehen mit Musik, S. 77.

Jahren bei durchschnittlich nur noch 3,3 %, während er in den 80er Jahren bei durchschnittlich 4,9 % und in den 70er Jahren gar bei durchschnittlich 6 % lag. Der Sendeanteil ist in zweieinhalb Jahrzehnten, einer Zeit, in der das Fernseh-Programmangebot deutlich expandierte, um etwa 45 % zurückgegangen.

Die Form des abfotografierten Konzerts ist - wenn auch nur selten angewandt - trotz kontinuierlicher Kritik weiter im Fernsehprogramm vertreten, zum Beispiel bei besonderer Besetzung oder zu festlichen Anlässen wie Silvester oder Neujahr.

Ansonsten werden in den 90er Jahren die in den 70er Jahren begonnenen und in den 80er Jahren verstärkt weitergeführten Entwicklungen betreffs formaler Gestaltung aufgenommen und beibehalten, wenn auch durch die genannten Faktoren in bescheidenerem Rahmen.

Dramaturgisch gestaltete Sendungen mit dokumentierendem, informatorischem oder Live-Charakter bilden einen Schwerpunkt. Gestalterisch wird als primär erachtet, den dramaturgischen Spannungsbogen ständig straff zu halten. Nach Ansicht der Verfasserin beruht dies auf der Überlegung, die Rezipienten, die heute insbesondere durch die Medien der Reizüberflutung ausgesetzt sind, beim immensen Programmangebot vor dem Ab- bzw. Umschalten zurückzuhalten.

Die vor allem in den 80er Jahren entwickelte Sendeform mit neuartiger Verknüpfung von Musik und narrativ gestalteten Bildfolgen ist auch im Fernsehprogramm der 90er Jahre vertreten.

Auf dem Gebiet der Rezeptions- und Wirkungsforschung bezüglich Fernseh-Musiksendungen konnten durch empirische Arbeiten unter anderem von Klaus-Ernst Behne überraschende Ergebnisse zu Auswirkungen der visuellen Kommunikationsebene auf das audiovisuelle Musikerleben erzielt werden. Sie widerlegen bisherige Annahmen.

Zu den neueren Erkenntnissen gehören, daß

- a) Playback-Charakter (der verwendeten Videos) nur selten erkannt wird,
- b) Urteile über musikalische Interpretation vielfach auf Urteilen über das äußere Erscheinungsbild des Interpreten beruhen,
- c) die Bildebene, selbst bei außergewöhnlichen Einstellungsfolgen (z.B. in den Produktionen Adrian Marthalers), nicht übermäßig von der Musik ablenkt, im Gegenteil, daß sich musikalische Experten bei audiovisueller Rezeption mehr an Musik erinnern als bei rein auditiver,

d) alltagspsychologische Annahmen über die Auswirkungen der Bebilderung von Musik (Ablenkung, größere Akzeptanz bei musikalisch wenig vorgebildeten Zuschauern) oftmals falsch sind.<sup>49</sup>

Bei Durchsicht der Programmchroniken des ZDF, beispielsweise aus dem Jahr 1997, aber auch der von 3sat und arte, also von Fernsehprogrammen, die klassischer Musik Nischen bieten, fällt auf: Neu konzeptionierte Sendeformen sind in den 90er Jahren nicht vertreten.

Mit der bevorstehenden Einführung der Digitalisierung im Medium Fernsehen, der damit verbundenen Verbesserung von Ton- und Bildqualität und den damit einhergehenden Gestaltungsmöglichkeiten, wird eine neue Entwicklungsphase hinsichtlich der Darbietungsformen von Fernseh-Musiksendungen einsetzen. Mit dem Medium „Hochauflösendes Fernsehen“ beispielsweise müssen Aufnahme- und Schnitttechniken des herkömmlichen Fernsehens verändert werden, denn: „Die Kamera erzählt nicht mehr, sie beobachtet.“<sup>50</sup> Hinsichtlich der Bilddramaturgie ist es dann unter anderem notwendig, vermehrt mit Totalen und Halbtotale zu arbeiten, Schwenks und Sprünge sparsam einzusetzen und montage technisch den ruhigen Schnitt anzuwenden, um den Rezipienten ein „Umherwandern“ mit den Augen in den dann großen, detailreichen Fernsehbildern im 16 : 9-Format zu ermöglichen.

---

<sup>49</sup> Behne, K.-E., Musik(-er) zwischen Technologie und Werbung, S. 21.

<sup>50</sup> Heuberger, U., HDTV - Probleme und Perspektiven, S. 89.



### 3. Darbietungsrahmen Fernsehen

Die Bezeichnung „Fernsehen“ regt an zu der Wortspielerei: „in die Ferne sehen“. Mittels des technischen Mediums Fernsehen ist es den Rezipienten möglich, in die räumliche Ferne zu sehen. Ein kleiner Druck auf den Einschaltknopf der Fernbedienung genügt, und schon ist der Zuschauer in Sekundenschnelle eingereiht in das Publikum, das das Eröffnungskonzert des Schleswig-Holstein-Festivals erlebt, kann aus idealer Perspektive eine Aufführung der Salzburger Festspiele anschauen oder ein Live-Konzert aus der New Yorker Carnegie Hall am Bildschirm verfolgen. Das Fernsehen kann bezeichnet werden als „Fenster mit Ausblick in die weite Welt“. Ereignisse in der Ferne können in nächster Nähe betrachtet und miterlebt werden. Fernsehen vermag vor allem durch Bilder Nähe zwischen den vermittelten Inhalten und den Rezipienten herzustellen, beispielsweise zu musikalischen Werken durch Bildeinstellungen aktiver Musiker in Großaufnahmen.

Das Fernsehen ist hinsichtlich der Vermittlung von Inhalten ein Medium mit ambivalentem Charakter. Es kann nicht nur Zugang verschaffen und Nähe herstellen, sondern auch Distanz und Trennung. Als technische Vermittlungsinstanz schiebt es sich zwischen Vermittlungsgegenstand und Rezipienten, die das mediale Geschehen mittelbar erleben.

Durch die Ausstrahlung von Live-Mitschnitten und Aufzeichnungen beispielsweise aus Kunst und Kultur erhält eine Vielzahl von Menschen Zugang zu Bereichen, die ehemals nur einem kleinen Kreis Privilegierter offenstanden. Das Medium Fernsehen richtet sich mit Ausnahme der Angebote für Minderheiten primär an alle Kreise der Bevölkerung. Die Rezipienten stellen ein heterogenes, anonymes Publikum dar, eine Masse von Individuen, deren Wahrnehmungsweise abhängig ist von Faktoren wie Alter, Bildung, Interessen, Empfangsbereitschaft, Gemütslage und Urteilsvermögen. Fernsehen ist ein Massenmedium.

Die Eigenschaft des Fernsehens, jedermann eine Fülle von Nachrichten und Informationen aus verschiedenen Themenbereichen unterschiedlicher Regionen in Bild und Ton, live oder vorproduziert zu übermitteln, macht es zu einem faszinierenden Medium. Das Fernsehen kann bei den Zuschauern Interesse wecken und deren Verständnis fördern für das vermittelte Kulturgut. Die transportierten Informationen, die den Rezipienten oftmals neue Sichtweisen und auch neue Wissensgebiete erschließen, können hilfreiche Stützen sein für die Gestaltung und Bewältigung des persönlichen, beruflichen, sozialen und politischen Lebens eines jeden.

Der Begriff „Fernsehen“ weist auf eine weitere Eigenschaft dieses Mediums hin, nämlich auf seine primär visuelle Ausrichtung.<sup>51</sup> Neben dem optischen verfügt dieses Medium über den nicht minder wichtigen akustischen Kanal. Bild und Ton werden zugleich ausgestrahlt. Die Kombination der gleichberechtigten Elemente Bild und Ton beim Fernsehen fordert im Gegensatz zum Hörfunk nicht nur die auditive, sondern auch die visuelle Aufmerksamkeit der Rezipienten. Diese Eigenschaft erlaubt es, das audiovisuelle Medium Fernsehen als Mehrsinnesmedium zu bezeichnen.<sup>52</sup> Bei der mehrsinnlichen Wahrnehmung können jedoch inhaltlich und/oder formal wichtige Details der beiden Kommunikationsebenen unbemerkt bleiben.

Die Möglichkeit, anschaulich und dadurch oftmals verständlicher darzustellen, ist ein Vorzug dieses Mediums. Das Fernsehen, das im Vergleich zum Hörfunk um den visuellen Ausdruck reicher ist, fordert von den Rezipienten eine intensivere Zuwendung als der Hörfunk. Die Gefahr, wie der Hörfunk als reines Begleitmedium genutzt zu werden, ist beim Fernsehen durch die gleichzeitige Inanspruchnahme von Seh- und Hörorgan in der Regel gemindert. Bei konzentrierter Rezeption läßt es nur Nebentätigkeiten zu wie mechanische Handarbeiten.

Günter Kleinen und Gunter Kreutz meinen: „Das Fernsehen wird oftmals als eine Art Lagerfeuer gebraucht, das ständig brennt und bei dem man lediglich darauf achtet, ob es sich neben den anderen Beschäftigungen, denen man nachgeht, lohnt, einen Blick darauf zu werfen.“<sup>53</sup>

Bild und Ton, die künstlerischen Ausdrucksmittel des Fernsehens, stellen komplexe Aussagesysteme dar, gefächert in Stehbilder und bewegte Bilder, Realbilder und künstlich erzeugte Bilder, schwarzweiß oder farbig, Schrift und andere Zeichen einerseits, Musik, verbale Sprache und Geräusche andererseits. Neben Art und Anwendung von Bild- und Tonelementen sind als mitbestimmende Faktoren für die Wirkung von Inhalten auch Erscheinung, Haltung, Mimik und Gestik der Personen zu nennen, die in einer Fernsehsendung als Mittler auftreten, zum Beispiel in der Funktion eines Moderators oder eines Schauspielers in einer Rolle.

Die Vielgestaltbarkeit der konstitutiven Elemente Bild und Ton, ob abstrakt oder konkret, Emotionen oder kognitive Vorgänge hervorrufend, eindeutig oder vieldeutig angelegt, ermöglicht den Programmachern, Zuschauern die Inhalte auf unterschiedlichen kommunikativen Ebenen darzubieten, ob unterhaltend, sachlich, analytisch, experimentell, phantasievoll oder affektbeladen.

---

<sup>51</sup> Vgl. Pauli, H., Musik im Fernsehen, S.1024.

<sup>52</sup> Vgl. Schmidt, H.-Chr., Auditive und audiovisuelle musikalische Wahrnehmung im experimentellen Vergleich, S. 82.

<sup>53</sup> Kleinen, G.; Kreutz, G., Kommunikationsmedien, S. 388.

Das Fernsehen ist ein technisches Medium, das - sofern die apparativen Voraussetzungen gegeben sind - beispielsweise Musik unabhängig von Ort und Zeit wahrnehmbar macht. Aufgabe des Fernsehens ist es, eine Kommunikationskette herzustellen zwischen dem Sender, dem sogenannten Kommunikator, der etwas mitteilt, und dem Empfänger, dem Adressaten, der etwas aufnehmen möchte. Bei der optischen und akustischen Vermittlung von Aussagen werden technische Mittel eingesetzt wie Kameras, Mikrophone, Licht und Mischpulte. Durch dramaturgisch schöpferischen Einsatz technischer und künstlerischer Ausdrucksmittel des Fernsehens kann sich dieses Medium aus seiner rein technischen, übertragenden Funktion zu einem künstlerischen Mittler wandeln. Die Transportfunktion, die Ursprungsfunktion des Fernsehens, tritt vor allem in Sendeformen in den Hintergrund, die ausschließlich für das Medium Fernsehen entwickelt sind. Angeführt werden dazu die Fernsehoper sowie auch das Fernsehspiel und das Fernsehschauspiel.

Das Fernsehen transportiert ein optisch-akustisches Erlebnis vom Sender zum Empfänger. Und damit wird eine weitere Eigenschaft dieses Mediums genannt, in der es dem Hörfunk verwandt ist: seine Flüchtigkeit. Bilder wechseln ständig, erlauben nur selten ein vertieftes, stilles Betrachten, das bei der Ansicht zum Beispiel eines Kunstführers gegeben ist. Beispielsweise fordern verbale Ausführungen zur kompositorischen Struktur eines sinfonischen Satzes und musikalische Abläufe die gegenwärtige Aufmerksamkeit und müssen beim einmaligen Hören - vergleichbar dem Hörfunk - verstanden werden. Denn: Ein wiederholtes Rezipieren wie bei einem Artikel in einer Fachzeitung ist in der Regel nicht möglich. Von Seiten der Rezipienten kann der Flüchtigkeit des Mediums Fernsehen jedoch heute mit Hilfe der Aufzeichnung von Sendungen mittels Videorecorder begegnet werden.

Die Flüchtigkeit des Fernsehens wird besonders deutlich bei Live-Sendungen, bei denen Ereignis und Erlebnis einer Darbietung zeitlich identisch sind.

Die Eigenschaft des Fernsehens, ein akustisches und auch optisches Ereignis jederzeit und sofort, also live auszustrahlen, ist eine der Stärken dieses Mediums. Den Zuschauern wird das Gefühl des unmittelbaren Dabeiseins bei einem Geschehen, des Miterlebens vermittelt. Sie werden, wenn auch mittelbar, Hör- und Augenzeugen beispielsweise großer musikalischer Ereignisse in der Welt. Erwähnt sei das anlässlich des Falls der Mauer spontan vom Berliner Philharmonischen Orchester für Besucher aus der DDR veranstaltete Sonderkonzert unter Leitung von Daniel Barenboim in der Berliner Philharmonie - ein unvergeßliches Erlebnis auch am Bildschirm.

Beim Konzerterlebnis am Bildschirm entfällt jedoch im Gegensatz zu dem im Konzertsaal die insbesondere vom Gemeinschaftserlebnis durchpulste Live-Atmosphäre, die Ausführende und Publikum verbindet und von Spannung getragen ist. Sie beeinflusst

wesentlich die Aura erklingender Musikwerke, die beim fernsehmedialen Erleben nur begrenzt übertragbar ist. Die Authentizität des Original-Darbietungsortes und die des Darbietungsrahmens Fernsehen sind nicht austauschbar.

Nicht nur live ausgestrahlte Sendungen, die als Original bezeichnet werden können, vermitteln den Zuschauern Unmittelbarkeit und Direktheit musikalischer Ereignisse. In unserem, wie Walter Benjamin formulierte, „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“<sup>54</sup> haben auch Reproduktionen Originalcharakter.

Eine für die Rezeption von Fernsehsendungen wichtige Frage drängt sich auf: Was charakterisiert die Situation der Tätigkeit Fernsehen, des Erlebens von Sendungen als Zuschauer vor dem Bildschirm?

1. Fernsehsendungen werden von Einzelpersonen oder kleinen Zuschauergruppen empfangen. Dies macht das Fernsehen, im Gegensatz zur Rezeptionssituation im Kino, zu einem Individual- oder auch Familienerlebnis. Mit dieser Wahrnehmungssituation ist jedoch auch die Gefahr der menschlichen Isolation verbunden.
2. Fern zu sehen ist zeitabhängig, wird bestimmt von den Sendezeiten (sofern kein Videorecorder zur Verfügung steht).
3. Die Zuschauer verfolgen Produktionen dieses Mediums zumeist daheim am Bildschirm, d.h. in vertrauter Atmosphäre. Fernsehangebote können bequem empfangen werden. Dabei ist die Möglichkeit gegeben, sich von seelischer und geistiger Belastung zu erholen und zu entspannen.
4. Bezeichnend ist auch der derzeit noch kleine Bildschirm, der bisher noch keine Dreidimensionalität (von der bereits Karajan träumte) sowie nur begrenzt Plastizität vermittelt und damit reale räumliche Gegebenheiten verzerren kann. Eventuelle Folge kann das aus dem Gleichgewicht geratende Verhältnis von Bild und Ton sein: verkleinerte Gestalten bei unveränderter Stimmwiedergabe.
5. Ferner schiebt sich beim Rezeptionsvorgang das technische Medium Fernsehen zwischen den Gegenstand der Vermittlung einerseits und die Zuschauer andererseits. Das unmittelbare Erleben - wie es beim Besuch eines sinfonischen Konzerts gegeben ist - entfällt, wird aber durch den medialen Transport mittelbar suggeriert.

Die unter 3. bis 5. angeführten „Wesensmerkmale“<sup>55</sup> bewirken ein distanziertes Verhältnis der Rezipienten gegenüber dem Fernsehen und bilden zugleich einen „Schutzmantel“ vor maßlosem Einfluß dieses Mediums. Der aus distanzierter Betrachtungsweise herrührende Schutz ist notwendig, um einseitiger Beeinflussung zumindest teil-

---

<sup>54</sup> In Anlehnung an den Titel des von W. Benjamin geschriebenen Buchs "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit".

<sup>55</sup> In Anlehnung an Maletzke, G., Wesensmerkmale des Fernsehens, S. 66 f.

weise zu entgehen. Denn: Alle im Fernsehen dargebrachten Sendungen sind von Programmachern und damit von subjektiv denkenden und fühlenden Individuen erarbeitet und gestaltet. Diese Produktionen lassen teils Kopien, teils Abbilder der Wirklichkeit entstehen, nie die Wirklichkeit selbst, und zwar vor allem durch neue Verschmelzung räumlich-zeitlicher Bezüge mit Mitteln der Brechung und der Verfremdung. Realität und die von Medien geschaffene Realität sind selbst beim Anspruch der Macher auf größtmögliche Wahrhaftigkeit nicht deckungsgleich. Mit Hilfe von Selektion und Montage von Gestaltungsfaktoren schafft das Fernsehen eine künstliche Wirklichkeit, eine Fernseh-Wirklichkeit, die ihre eigenen Gesetze hat. Aufgabe der Zuschauer ist es, diese Reproduktionen bzw. Interpretationen von Wirklichkeit - teils mit dem Anspruch, realistisch zu sein - emotional und/oder verstandesmäßig aufzunehmen, wenn nötig zu entschlüsseln, zu reflektieren und zu verarbeiten.

Entscheidende Faktoren für die Art und Weise des Erfassens von Aussagen, für Informations-Verarbeitungsstrategien und Verarbeitungskapazität seitens der Rezipienten sind Interesse, Bildungsgrad, Wissen, Intelligenz, Erwartungen, Wertvorstellungen, Meinungen, Vorurteile, Emotionen und auch Gruppenzugehörigkeit. Für die Rezeption von Musik werden speziell die subjektiven, vom Rezipienten abhängigen Faktoren musikalische Vorbildung, Einstellung zur jeweiligen Musikrichtung und Gewohnheiten des Musikkonsums angeführt. Die genannten Faktoren bestimmen den Wahrnehmungsprozeß, der sich nach Gerhard Maletzke selektiv, sinn- und gestaltgebend sowie projektiv vollzieht und bestimmt wird von Emotionen.<sup>56</sup> Neben den subjektiven Faktoren wird die Wirkung des Rezipienten von objektiven, den Vermittlungsgegenstand charakterisierenden Faktoren beeinflusst, wie Thema, Strukturen, Anmutungscharakter und audiovisuelle Gestaltung. Für das Erleben von Kunst wie Musikwerken ist in besonderem Maße spezifisch, daß das Wahrnehmen von verstandesmäßig aufzunehmenden und zu verarbeitenden Informationen sowie den Gefühlsbereich ansprechenden Impressionen, das Erleben der Synthese von Vernunft und Sinnlichkeit subjektiv bestimmt ist und damit Freiheit gewährt. Die Rezipienten nehmen die über das Medium Fernsehen transportierten Inhalte individuell auf, erleben mediale Geschehen unterschiedlich und deuten sie unter dem Einfluß subjektiver Faktoren. Dieser Umstand ist ursächlich dafür, daß vermittelte Inhalte durch Rezipienten auch Erweiterung erfahren können. „Jede Fernsehsendung ist ein Lückentext, den wir mit unserer Erfahrung füllen. Jede Fernsehsendung wird erst in unserem Kopf fertig.“<sup>57</sup> Die den Zuschauern dargebrachten Realitäten formen sich erst durch synthetische Leistungen der Rezipienten wie Zusammenfügen von Informationssträngen, Interpretieren, Relativieren und Assoziieren zu individuellen Aussageeinheiten.

---

<sup>56</sup> Maletzke, G., Psychologie der Massenkommunikation, S. 153 ff.

<sup>57</sup> Zeitter, E., Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung ?, S. 23.

Die Situation der Rezipienten am Fernsehbildschirm ist zweierlei Art. Zum einen sind sie Beobachter, deren visuelle und auditive Wahrnehmungsweise und -fähigkeiten, Hör- und Sehgewohnheiten, Erwartungen und auch kulturelles Bewußtsein durch die Medien beeinflusst, auch geprägt und verändert werden. Zum anderen sind sie Handelnde, können bestimmen, was sie sehen, wann, wie oft und unter welchen Bedingungen sie vom Fernseh-Programmangebot Gebrauch machen und wie sie vermittelte Inhalte aufnehmen und verarbeiten.

### 3.1 Fernsehen und Kunst

Da in dieser Arbeit die Gestaltung von Konzert-Musiksendungen im Fernsehen untersucht wird, ist nachfolgend das Verhältnis dieses Mediums zur Kultur bzw. zur Kunst, speziell der Musik, unter ausgewählten Aspekten beschrieben.

Unter Kultur wird in dieser Arbeit die Zusammenfassung vielfältiger Strömungen in Gestalt menschlicher, schöpferischer Äußerungen verstanden, und zwar in den Bereichen der sogenannten ästhetischen Künste, also der Musik, der Literatur und der Bildenden Kunst.

„Fernsehen gilt im öffentlichen Bewußtsein als ein Instrument der Nachrichten und der Zerstreuung, ab und zu auch der Unterweisung. Es gilt zunächst sicher nicht als ein Instrument der ästhetischen Distribution.“<sup>58</sup> Ein Blick auf die Ausstrahlungszeiten kultureller Sendungen - in der Regel zu Randzeiten und an Festtagen - verrät, welch schweren Stand Kultur- und Bildungsprogramme im Fernsehen haben.

Das Verhältnis von Fernsehen und Kunst ist ein zwiespältiges.

Einerseits benötigen die Künste dieses Medium als Transporteur, als Übermittler von Kulturgut. Kultur fordert und fördert Kommunikation. Die auf Kommunikation ausgerichteten Medien übernehmen mit der Vermittlung von Kultur eine zentrale Rolle im Kommunikationsprozeß. Das Fernsehen ermöglicht es, kulturelle Inhalte weiterzugeben und stets zu aktualisieren. Es kann wegbereitende Funktion für Verständnis für transportiertes Kulturgut übernehmen und dadurch die Kontinuität und Identität einer gesellschaftlichen Gruppe, eines Kulturkreises fördern. Ein zusätzlicher Faktor, nämlich der hohe Verbreitungsgrad, fordert dazu auf, für die Bereiche Kunst und Kultur die Ausdrucksformen des Mediums Fernsehen zu nutzen. Auch bei geringer Einschaltquote einer sinfonischen Musiksendung ist die Empfängerschar unvergleichlich größer als die

---

<sup>58</sup> Brunner, A., Kann und darf man Musik sichtbar machen?, S. 24.

Besucherzahl bei einer gut besuchten Konzertsaal-Veranstaltung. Daten zur Mediennutzung und Freizeitbeschäftigung in 1997 ist zu entnehmen: Fernsehen ist in Deutschland Freizeitaktivität Nummer 1 (= 92,8 %). Auf Platz 14 rangiert „klassische Musik hören“ (= 10,4 %), und erst auf einer der beiden letzten von insgesamt 22 angeführten Positionen liegen Theater- und Konzertbesuche (= 0,3 %).<sup>59</sup>

Andererseits stellt Armin Brunner fest: „Das Werk der Kunst befindet sich im Fernsehen in der Diaspora, und wer im Fernsehen Kunst vermittelt, kommt sich wie jemand vor, der sich an einen Tisch setzt, an den er nicht geladen ist.“ Denn, bezogen auf die für diese Arbeit wesentliche Kunst: „Der außerwirkliche Charakter der Musik und der höchst realistische, oder besser: quasi realistische Charakter des alltäglichen Mediums Fernsehen prallen brutal und gnadenlos aufeinander ...“.<sup>60</sup>

Aufgabe der Programmgestalter ist es, dieses „gnadenlose Aufeinanderprallen“ von Fernsehen und Musik aufzufangen, das bedingt ist durch die nicht zur Deckung zu bringende Fernsehrealität und die über die Realität hinausweisenden Kunstwerke. Die Ausdrucksmittel des Fernsehens sind in den Dienst der Musik zu stellen. Dabei übernimmt dieses Medium eine dienende, eine übermittelnde Funktion. Auch können aus dem Medium heraus spezifische Formen der Darbietung von Musik entwickelt werden, wodurch das Fernsehen selbst ein Bestandteil von Kunst wird. Das Medium Fernsehen kann bewirken, musikalische Kunstwerke mittels seiner Ausdruckselemente neuartig erfahr- und erlebbar zu machen.

Mit dem Wandel des Gebrauchs von Kulturgütern verändern sich ihre Erscheinung, ihre Wirkung, ihre Funktion und auch die Art, sie wahrzunehmen.

Maßgebliches Ziel sollte die gegenseitige Durchdringung von Musik und Medium Fernsehen sein. Programmgestalter wie Nutzer von Fernsehsendungen sind aufgefordert, kreativ mit dem Fernsehen umzugehen, das wie alle Medien Spiegel, Vermittler und Produzent von Kultur ist.

### 3.2 Gestaltungsmittel

„Fernsehen ist ein Allround-Medium: Seine Spezifität ist auch die Unspezifität.“<sup>61</sup> Das Unspezifische des Fernsehens resultiert aus den vielfältigen Gestaltungsfaktoren. Steh-

---

<sup>59</sup> Media Perspektiven. Mediennutzung und Freizeitbeschäftigung 1997, S. 69. (Ebenfalls 0,3 % entfallen auf Kinobesuche.)

<sup>60</sup> Brunner, A., Kann und darf man Musik sichtbar machen?, S. 24.

<sup>61</sup> Doelker, Chr., Kulturtechnik Fernsehen, S. 144.

bilder und bewegte Bilder, Realbilder und künstlich erzeugte Bilder, schwarzweiß und farbig, Schrift und andere Zeichen, Musik, gesprochene Sprache und Geräusche, dazu der Habitus, Mimik und Gestik des Menschen, können auf vielfältige Weise eingesetzt und miteinander kombiniert werden.

Zunächst soll das Typische der in dieser Arbeit unterschiedenen technischen und künstlerischen Ausdrucks- bzw. Gestaltungsmittel des Fernsehens aufgezeigt werden. Dieser Abschnitt bildet die Grundlage für eine zentrale Fragestellung dieser Arbeit, die auch für die Analysen der beiden exemplarisch ausgewählten Fernseh-Musiksendungen leitmotivisch ist: Wie gelingt es Programmgestaltern, die verschiedenartigen technischen und künstlerischen Ausdrucksmittel des Fernsehens in Sendungen mit klassischer Musik in den Dienst derselben zu stellen?

Den technischen Gestaltungsmitteln zugeordnet sind in dieser Arbeit, wie bereits erwähnt, Fernsehkamera, Mikrophon, Licht und Farben, Bauten und Montage. Zu den künstlerischen Ausdrucksmitteln zählen Ton, unterteilt in Musik, Wort (Sprechformen und Textsorten beinhaltend) und Geräusch, sowie Bild, einschließlich Schrift und Zeichen.<sup>62</sup>

Die als technische Gestaltungsmittel bezeichneten Elemente dienen der Darstellung von Inhalten in Bild, Musik und Wort. Fernsehkameras, Licht und Farben sowie Bauten werden bei der Bildgestaltung eingesetzt, durch Mikrophone wird der Ton geregelt, also Musik und Wort einschließlich Geräusch, und bei der Montage werden Bild und Ton zusammengefügt. Der Einsatz dieser Gestaltungsmittel, die durch ihre Eigengesetzlichkeiten auch Grenzen bei der fernsehdramaturgischen Arbeit setzen, stellt neben technischen auch künstlerische Anforderungen.

Die Anwendung der genannten optischen und akustischen Ausdrucksmittel, sei es in Form von Kombination, Verschmelzung oder auch Kontrapunktierung, mündet in die Fernsehdramaturgie. In dieser Untersuchung ist Fernsehdramaturgie definiert als die Anwendung spezifischer künstlerischer und technischer Mittel des Mediums Fernsehen zur Vermittlung musikalischer Inhalte in Bild und Ton. Innerhalb der Programmgestaltung bildet sie die wichtige Nahtstelle zwischen der Idee eines Stoffes, fixiert im Fernsehmanuskript, und der Gestaltgebung derselben in Form einer per Bildschirm zu empfangenden Sendung.

---

<sup>62</sup> In dieser Untersuchung ist weitgehend von drei künstlerischen Gestaltungsmitteln die Rede, von Bild, Musik und Wort. Geräusche werden nicht gesondert angeführt, da sie in Fernseh-Musiksendungen zumeist untergeordnet oder gar nicht eingearbeitet sind.



Und damit sind wir bei der für die Programmgestaltung zentralen Frage angelangt, nämlich der nach dem >Wie< der Gestaltung, nach der Anwendung von Gestaltungsfaktoren zur Darstellung künstlerischer Inhalte.<sup>63</sup>

Ein kleiner Exkurs sei gestattet: Gerhard Eckert verweist auf dramaturgische Kernbereiche bei der Umsetzung literarischer Stoffe zu Zeiten von Gotthold Ephraim Lessing. „Die Art und Weise der Charakterisierung, der Aufbau und die Motivierung einer Handlung, die ‘innere Wahrscheinlichkeit’, das Verhältnis der Stoffgestaltung zu den Regeln - das waren die Probleme einer Dramaturgie vor knapp zweihundert Jahren.“ Und weiter heißt es: „Das ist, was das Fernsehen anbelangt, anders geworden. (...) Die Bewältigung ... des technischen Handwerkszeuges zur Darstellung der Idee ist in den Vordergrund getreten. Sie ersetzt die geistige Formgebung nicht, aber sie geht ihr voran und durchdringt sich im besten Falle mit ihr.“<sup>64</sup> Eckert folgert daraus: „Fernseh-Dramaturgie ist also keine Dramaturgie des Inhalts mehr (sie kann es hier und da natürlich auch mit sein), sondern in erster Linie eine Dramaturgie der Benutzung der vorhandenen Mittel.“<sup>65</sup>

Das Fernsehen bedient sich vorhandener Kulturgüter wie Werken der Musik, der Literatur, des Theaters, der Oper, des Balletts, der Malerei, der Plastik und der Architektur, setzt sie jedoch in neue Kontexte und schafft dabei neue Gestaltungs- und Wirkungsformen.

### 3.2.1 Technische Gestaltungsmittel

#### 3.2.1.1 Fernsehkamera

Während der Besucher eines im öffentlichen oder privaten Kreis stattfindenden Konzerts die Möglichkeit hat, beim Anhören der Musik seine Blicke frei schweifen zu lassen, werden dem Zuschauer von Musiksendungen im Fernsehen die nach Regieanweisung gewählten, Vorschau und Auswahl unterworfenen Bildausschnitte präsentiert. Diesbezüglich nehmen die Kameraleute, die Fernsehkameras bedienen, eine stellvertretende Funktion ein. Sie übertragen, versuchen, das von ihnen gründlich betrachtete, vor der Kameraoptik stattfindende Geschehen den Rezipienten, die dem

---

<sup>63</sup> Das >Wie< bezeichnet in dieser Untersuchung die Form einer Fernsehsendung. Es steht in Beziehung zum >Was<, zum Inhalt. Form und Inhalt, als >Wie< und >Was< bezeichnet, sind die Grundpfeiler einer Medienproduktion.

<sup>64</sup> Eckert, G., Die Kunst des Fernsehens, S. 24.

<sup>65</sup> Eckert, G., a.a.O., S. 25.

Ereignis vor Ort nicht beiwohnen, zu vermitteln. Dabei wird das Geschehen mittels Kameras beispielsweise so gezeigt, wie es der Blicksituation der Zuschauer im Konzertsaal entspricht. Kameraleute können den Zuschauern jedoch auch Thematiken aus der Perspektive einer handelnden Person näherbringen, zum Beispiel bei einem Komponistenporträt in die Rolle des Künstlers schlüpfen, seine Welt des Denkens, Fühlens und Handelns im Spiegel seiner Umwelt abbilden. Diese Art der Kameraführung wird als *subjektive Kamera* bezeichnet.

Kameras erfassen ihre Objekte vielfältig, variieren in Distanz, Richtung, Standpunkt und Schärfe. Mal starr, mal bewegt, können sie beliebige Ausschnitte aus dem transportierten Geschehen filtern. Damit nehmen sie dem Zuschauer die Auswahl des Objekts ab, erschließen ihm Sichtweisen, die für ihn zum Beispiel im Konzertsaal unerreichbar sind und können so bei der Entschlüsselung der audiovisuell gestalteten Aussage helfen. „Damit leisten sie für den Gesichtssinn, was das Mikrophon dem Gehör darbietet: Vervielfältigung der Richtungswahrnehmung, der Präzision, der Tiefenstaffelung, der Deutlichkeit.“<sup>66</sup>

Gleichfalls zwingen Kameras dem Fernsehzuschauer bisweilen bestimmte Betrachtungsweisen auf, engen ihn ein. Jede Kameraeinstellung ist subjektgebunden und damit interpretierte, auch abstrahierte Ansicht eines Objekts. Ferner formt die Fernsehkamera das von ihr erfaßte Geschehen bzw. den Gegenstand um, nimmt ihnen durch die Umwandlung in ein flächiges Bild die Plastizität. Dieser Nachteil wird jedoch durch die gleichzeitige, parallele Aufnahme eines Objekts von mehreren, verschieden postierten Kameras kompensiert, deren Einstellungsangebote nach bilddramaturgischen Gesichtspunkten wechselweise ausgewählt werden.

Gleich, ob die Zuschauer Bildangebote als hilfreich für das Erfassen audiovisueller Aussagen oder als Fesselung empfinden: Wesentlichen Einfluß auf die Wirkungsweise von Bildern haben Kameraperspektive, Einstellungsgröße und Kamerabewegung. Kameraeinstellung und -bewegung sind eng miteinander verknüpfte Elemente für die optische Aussage.

Mit der Wahl einer der drei Kameraperspektiven wird über den Winkel entschieden, aus dem ein Objekt von der Kamera aufgenommen wird. Die Wahl des Aufnahmewinkels beeinflusst neben der Wirkungs- die Aussageweise des Gezeigten.

---

<sup>66</sup> Goslich, S., Die Musik im Fernsehen, S. 90. - Hingewiesen wird auf die in diesem Zitat herausgestellten, vergleichbaren Vorteile für die im Einsatz unterschiedlichen technischen Mittel Kamera und Mikrophon. Denn: Kameras sind nicht an einen Standort gebunden und damit variabel einsetzbar, Mikrophone dagegen, wenn auch an verschiedenen Stellen montierbar, fest installiert und damit starr.

Einmal kann die Kamera das Objekt, zum Beispiel ein Sinfonieorchester, vom Zuschauerraum aus in *Augenhöhe* zeigen. Die Kamera sieht dabei stellvertretend für das menschliche Auge aus natürlicher Sehperspektive. Dabei wird ein intensives Musikerleben ermöglicht, eine intime Atmosphäre vermittelt und Identifikation mit den Musikern gewährt.

Nimmt die Kamera dagegen die Orchestermusiker von unten, aus der Untersicht, aus der sogenannten *Froschperspektive* auf, erscheinen die Musiker übergroß, teils verzerrt. Diese Perspektive bewirkt eher ein distanziertes Verhältnis der Rezipienten gegenüber dem Gezeigten.

Die Kamera kann die Orchestermmitglieder auch aus der Aufsicht, aus der *Vogelperspektive*, zeigen. Das Herabblicken auf die dadurch klein erscheinenden Musiker kann ein oberflächliches Sehen, sogar ein Übersehen hervorrufen und damit ebenfalls Distanz zwischen Zuschauer und Objekt schaffen.

Von der Kameraperspektive ist nicht nur abhängig, ob Zuschauer ein Objekt nah, auch Identifikationen bietend oder fern, distanziert wahrnehmen. Die Kameraperspektive bestimmt auch deren Übersicht, kann visuelle Informationen so geben, daß Objekte in die jeweilige Umgebung, den inszenierten Wirklichkeitsbereich eingeordnet werden können.

Ob die Zuschauer Übersicht, d.h. räumliche Orientierung haben oder nicht, wird auch von den Einstellungsgrößen beeinflusst. Sie sind am Beispiel „Kamerablick in ein Konzertsaal-Geschehen“ beschrieben.

Bei der *Weiteinstellung* wird ein optischer Gesamteindruck vermittelt: Architektur des Konzertsaals, Publikum, Dirigent mit Orchester, Sichtfenster eines Tonstudios. Die Kamera gewährt Überblick, indem sie, ohne bestimmte Elemente hervorzuheben, das in einer Perspektive zu Erfassende ungegliedert zeigt.

Bei der *Totale*, die die Übersicht der Zuschauer leicht einengt, werden erste Details sichtbar: Gesamtansicht des Orchesters mit Dirigent, Orchestermusikern, unterteilt in die einzelnen Instrumentengruppen.

Bei der *Halbtotale* zeigt die Kamera die Handlungsträger von Kopf bis Fuß. Sie fängt deren Mimik und Gestik ein, die als Aussagequellen wichtig sein können. Bezogen auf das Konzertsaal-Beispiel werden der Dirigent gezeigt oder kleine Musikergruppen. Bei dieser Einstellungsgröße entfällt die bisherige, räumliche Distanz schaffende Betrachtungsweise mittels Kamera, die auch eine innere Distanz der Zuschauer zum Objekt hervorrufen kann.

Die bisher genannten Einstellungsgrößen dienen dazu, Szenerien zu zeigen. Daher eignet sich oftmals die Wahl eines belebten Vordergrundes.

Bei der *Amerikanischen* sind die gezeigten Personen, zum Beispiel der Dirigent, zu etwa zwei Drittel im Bild zu sehen, neben Kopf und Oberkörper Teile des Unterkörpers sowie das Dirigentenpult im Anschnitt.

Nächste Einstellungsgröße: die *Naheinstellung* (unterteilt in *Halbnah* und *Nah*). Die Kamera tastet sich an ihre Objekte heran, sie interpretiert dabei, zeigt die Hälfte (*Halbnah*) bzw. ein Drittel (*Nah*) der Körpergröße von Musikern und Dirigent: Kopf sowie Arme und Hände des den Taktstock führenden Dirigenten sind im Bild, ebenso einige wenige Musiker mit ihren Holzblas-, Blechblas-, Saiten- oder Schlaginstrumenten.

Armin Brunner weist darauf hin: „Fernsehen heißt: Nahaufnahme, die Totalen und Halbtotale sind Verschnaufpausen für die nächste Nahaufnahme.“<sup>67</sup> Bei Nahaufnahmen werden optische Details sichtbar. Dadurch werden der Informationsgehalt und auch die Intensität einer visuell-akustischen Aussage verstärkt. In Musiksendungen kann über die optische Nähe zu den ausübenden Musikern eine intensive Beziehung der Fernsehzuschauer zur Musik hergestellt werden - eine Möglichkeit, die im Konzertsaal nicht gegeben ist.

Mit der *Großaufnahme* wird das gezeigte Objekt in den Mittelpunkt gestellt. Dabei soll ein besonders intensiver Eindruck vermittelt werden: angespannte Mimik oder Gestik des Dirigenten sowie konzentrierte Gesichtszüge der ausführenden Musiker füllen das gesamte Bild aus. Die Großaufnahme hat „Zeigeeffekt“. Da sie den Zuschauern die Blickweise diktiert, ist gezielter Einsatz notwendig. Denn: Mittels Kameras festgehaltene mimische und gestische Regungen, das Erscheinungsbild von Musikern, ebenso Unwesentliches und Zufälliges im Konzertgeschehen können durch das detailintensive Ins-Bild-Setzen unnötige Aufmerksamkeit erfahren und die Fernsehzuschauer ablenken. Des weiteren fordern Großaufnahmen schnellen Bildwechsel, denn die gezeigten Objekte sind aus ihrer Umgebung, aus dem optischen Kontext gelöst. Ferner besteht die Gefahr, daß durch ein Übermaß an Großeinstellungen der sich aus dem Nacheinander von Totalen, Halbtotale und Großaufnahmen ergebende natürliche Bildrhythmus verloren geht.

Steigerung wird mit *Detailaufnahmen* erreicht, die zugleich auch Auflösung der Objekte und deren Loslösung aus Kontexten, aus optischen Szenerien bewirken (im angeführten Beispiel ein über die Saiten einer Geige geführter Bogen, abwechselnd heruntergedrückte Ventile einer Trompete, trommelnde Paukenschlegel, schnell über die Klaviertastatur gleitende Finger u.ä.): „Größte Nähe zum Objekt, optische Intimität, suggestive Wirkung, aber völlige Aufhebung der räumlichen Orientierung, bis zur

---

<sup>67</sup> Brunner, A., Musik im elektronischen Netzwerk, S. 23.

Beziehungslosigkeit reichende Vereinzelung.“<sup>68</sup> Stark vergrößerte Details fordern sensiblen Einsatz, da sie ihre Zugehörigkeit zum Ganzen oftmals verzerren.

Weiteinstellung, Totale, Halbtotale und Amerikanische werden in der vorliegenden Untersuchung als Einstellungsgrößen mit großen Wirklichkeitsausschnitten bezeichnet, die Einstellungsgrößen Halbnah, Nah, Groß und Detail als solche mit kleinen Wirklichkeitsausschnitten. Insbesondere die Einstellungsgrößen mit kleineren Wirklichkeitsausschnitten lassen erkennen: Der begrenzte, Konzentration fordernde Bildschirm enthüllt auch.

Mit welcher Einstellung ein Objekt von einer Kamera aufgenommen, welcher Bildausschnitt also gewählt wird, ist auch abhängig von der Bewegung des Motivs. Eine Weit- bzw. Totaleinstellung läßt in der Regel intensive Bewegungen zu im Gegensatz zu Objekten in Großaufnahme. Kleinere Objektausschnitte verlangen ruhigere Bewegungen, soll das Erfassen eines Einstellungsinhalts gewährt sein.

Erst die Bewegung eines Motivs verleiht dem Gezeigten Wirklichkeitscharakter.

Wichtig für die Bildgestaltung sind neben Wahl der Perspektive und der Einstellungsgröße der Bildaufbau sowie auch die Wahl und das Ins-Bild-Setzen von Motiven in Bildfolgen. „Die Wahl des Motivs (des bildlichen Motivs, d. Verf.) ist ... die Wahl des Primärträgers einer Aussage.“<sup>69</sup> Dieses Zitat deckt indirekt eine unter Fernsehjournalisten weit verbreitete Überzeugung auf, daß Bilder eine stärkere Wirkung hervorrufen als beispielsweise Worte. Ein Grund dafür liegt in der unmittelbaren Darstellung des Konkreten im Bildlichen. Diese vermag nicht nur die Aufmerksamkeit stärker zu binden als verbale Texte, sondern ist auch - indem sie den Gesichtssinn beansprucht - kognitiv leichter faßbar durch zumeist alltagsnahe Präsentation. Sie erleichtert „... das Vergleichen, das Erfassen von Relationen zwischen den Elementen und das Erkennen von Strukturen ...“.<sup>70</sup>

Werden die genannten Einstellungsgrößen - von der Totale zur Großaufnahme, also von der Gesamtansicht des Orchesters bis hin zum Kamerablick in das konzentrierte Gesicht des Dirigenten - miteinander verkettet, entsteht Spannung im optischen Bereich. Die umgekehrte Bildabfolge hingegen bewirkt Entspannung.

Fernsehen befindet sich wie beispielsweise auch das Medium Film unter einem Ablaufzwang. Audiovisuelles Material bedingt das Im-Fluß-Sein, das Ablaufen in einer zeitlichen Dimension. Der Wechsel von Einstellungen ist daher notwendig. Aus der Bild-

---

<sup>68</sup> Zeitter, E., Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung ?, S. 29.

<sup>69</sup> Ruge, P., Praxis des Fernsehjournalismus, S. 68.

<sup>70</sup> Issing, L. J., Bilder als didaktische Medien, S. 10.

folge von Totale, Halbtotale sowie Großaufnahme entsteht, sofern thematisch einheitlich und demselben Ort zugehörig, ein Bildblock. Die jeweilige Dauer der zu einem Bildblock gehörenden Einstellungen und auch die der aufeinanderfolgenden Bildblöcke prägen den Bildrhythmus. Er bestimmt den Charakter einer Sendung, insbesondere die Spannungsverhältnisse, maßgeblich.

Neben Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen bestimmen die Kamerabewegungen die Bildgestaltung bzw. -wirkung. Sie ersetzen die Bewegungen des menschlichen Auges, beispielsweise während eines Konzerterlebnisses beim „visuellen Verfolgen“ einer Melodie, die von den Geigen vorgestellt, von den Celli aufgenommen und weitergeführt und später auch von den Hörnern gespielt wird. Die Arbeit mit der bewegten Kamera entspricht oftmals eher der natürlichen Wahrnehmung als die mit einer fixen Kamera.

Beim *Schwenk* bewegt sich die Kamera um ihre Horizontal- bzw. Vertikalachse. Bei Schwenks wird eine Eigengesetzlichkeit der Technik deutlich: Sie kosten bei der Wiedergabe des Bildmaterials in der Regel Zeit und verlangsamen den dramaturgischen Fluß. Heinz Josef Herbort bezeichnet diese Eigenschaft der Kamera als „optische Trägheit“. „Schwenks verlaufen mit einer allein ihnen eigenen Geschwindigkeit, das Tempo wird von der Auflösungsfähigkeit des Bildschirms und des Bildwechsels diktiert.“<sup>71</sup> Schwenks sind besonders dann einzusetzen, wenn das Motiv Bewegung erfordert. Langsame Schwenks eignen sich im Medium Fernsehen beispielsweise für die Wiedergabe von Atmosphärischem. Schnelle Schwenks bewirken Spannung. Sie können eine Handlung dramatisieren.

Bei der *Kamerafahrt* ist die Kamera selbst in Bewegung (mittels Schienen oder Fahrzeugen). Dabei wird neben der Position im Raum auch die Vertikalachse verändert bei gleichbleibendem Blickwinkel.<sup>72</sup> Den Zuschauern wird das Gefühl vermittelt, sich selbst zu bewegen. Es gibt Ran-, Rück-, Parallel-, Aufzugs- und auch Verfolgungsfahrten.

Anders bei der *Zoomfahrt*: Die Kamera steht fest, nur die Brennweite des Objektivs wird verändert, holt ein Objekt nah heran oder läßt es weit weg erscheinen. Es entsteht eine Art „Als-Ob-Fahreffekt“.

Ob eine Kamera- oder eine Zoomfahrt in einer Sendepassage eingesetzt worden ist, kann der Zuschauer mitunter kaum erkennen.

Die Bewegungen der Kamera und die der an einer Fernsehdarbietung bzw. Handlung beteiligten Personen sind verschiedenen Achsen zugeordnet. Die gedachte verlängerte

---

<sup>71</sup> Herbort, H. J., Wie einem beim Sehen das Hören vergeht?, S. 16.

<sup>72</sup> Kamerafahrten sind in der Regel mit einem Schwenk verbunden.

Mittellinie durch das Objektiv der Kamera stellt die *Kameraachse* dar, während sich die Handlung auf der *Handlungsachse* abspielt. In der Regel sind alle im Einsatz befindlichen Kameras auf einer Seite der Handlungsachse postiert. Wird der Standort einer Kamera verändert und dabei die Handlungsachse übersprungen, kommt es zum Achssprung. Die Zuschauer sind dann aufgefordert, sich im Bild neu zu orientieren.

Der in der Regel parallele Einsatz mehrerer Kameras, mit deren Hilfe Objekte vielseitig erfaßt werden können, ermöglicht auch verschiedene Verknüpfungen von Abläufen und Zusammenhängen und steigert zudem die Erlebnismöglichkeiten für die Zuschauer.

Es besteht jedoch Uneinigkeit unter Fachleuten darüber, wie bei Musiksendungen der Wechsel von Totalen, Halbtotalen, Nah- und Großaufnahmen sowie Schwenks, Kamera- und Zoomfahrten und damit der Bildschnitt vorzunehmen sind.

Einerseits wird die Meinung vertreten, zurückhaltende Kameraführung, zum Beispiel möglichst stehende Totalen, sowie ruhiger Schnitt würden sich stimulierend auf das Hören auswirken. Andererseits werden Bewegungen durch Kamera und Schnitt gefordert, um die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu wecken nach dem Motto: „Je entfesselter die Kamera, umso gefesselter blickt der Betrachter auf den Bildschirm“.<sup>73</sup>

Der Arbeit mit Bildern im Fernsehen obliegt keine festgelegte Grammatik. Dennoch gibt es eine Reihe von teils in diesem Kapitel angeführten Regeln: über Verhältnisse der Einstellungsgrößen sowie der Objektbewegungen, über Spannungsaufbau bzw. -abbau durch eine jeweils spezifische Anordnung von Einstellungsgrößen und auch zur Wahl der Lichtintensität in Abhängigkeit vom Tempo der Motivbewegungen in Einstellungen<sup>74</sup>.

Fernsehkameras sind zunächst Mittel der Abbildung. Die Vielfalt von Einstellungs- und Bewegungsmöglichkeiten einer Kamera, die Kombinationsmöglichkeiten von Einstellungen verschieden postierter Kameras und auch die Anwendung von Tricks erlauben es, daß die Fernsehkamera neben der Abbildfunktion auch als künstlerisch-dramaturgisches Mittel fungieren kann. Dazu ein Beispiel: In der in dieser Arbeit analysierten Fernseh-Musiksendung von Adrian Marthaler ist in einigen Einstellungen eine Bild-in-Bild-Motivik eingearbeitet.<sup>75</sup> Auf dem Bildschirm des Empfangsgeräts ist auf einem Teil der Bildfläche ein Fernsehbildschirm zu sehen mit der aktiven Pianistin. Der Bild-in-Bild-Effekt, Fernsehbild im Fernsehbild, verleiht diesen Einstellungen bildkompositorischen Charakter. Der künstlerisch gestaltete Bildaufbau schafft Distanz zwischen Betrachter und Objekt Pianistin. Diese Wirkung hätte sonst beispielsweise nur

---

<sup>73</sup> In: Doelker, Chr., Kulturtechnik Fernsehen, S. 77.

<sup>74</sup> Siehe dazu Kap. 3.3.1.3.

<sup>75</sup> Es handelt sich um die Einstellungen Nrn. 43, 45, 47, 51, 55 und 57.

auf unspektakuläre Art mit Hilfe einer Weit- oder Total-Einstellung visuell umgesetzt werden können.

### 3.2.1.2 Mikrophon

Während das Mikrophon wichtigstes Mittel des Hörfunks ist, ist es im Fernsehen - auch wenn die Wichtigkeit des akustischen Kanals unbestritten ist - eines unter mehreren gleichberechtigten.

Die Fernsehkamera kann als Stellvertreterin des menschlichen Auges bezeichnet werden. Gleiches gilt für das Mikrophon in Bezug zum menschlichen Ohr. Kamera und Mikrophon sind Auge und Ohr des Menschen in mancherlei überlegen. Sie können als Art visuelles bzw. akustisches Vergrößerungsglas eingesetzt werden, indem sie die für eine Aussage wesentlichen Elemente durch Wahl geeigneter Standorte bild- bzw. ton-technisch herausheben. Die verschiedene Platzierung mehrerer Mikrophone in einem Aufführungsraum beispielsweise macht es möglich, in Tonaufnahmen Details hörbar zu machen, die vom Publikum im Konzertsaal kaum oder gar nicht wahrgenommen werden.

Das Mikrophon ist für die Übertragung dreier Elemente zuständig: für Musik, Wort und Geräusch. Diese drei akustischen Informationsträger können jeweils allein hörbar gemacht, aber auch kombiniert werden, zum Beispiel Musik und Wort, Musik und Geräusch oder Musik, Wort und Geräusch. Durch Laut-Leise-Regelung läßt sich die gerade wichtige tonliche Komponente hervorheben, die unbedeutendere zurücknehmen. Tonstärke kann als ein Mittel semantischer Gewichtung eingesetzt werden.

Mischungen aus Wort, Musik und Geräusch, die beim Schneiden und Montieren von Tonaufnahmen entstehen können, werden als Interferenzen bezeichnet. Nach Ernst Zeitter handelt es sich um „... komplexe Aussagegewebe, die man am ehesten mit mehrstimmiger Musik vergleichen kann. (...) Solche Mischungen erzeugen oft Ketten optischer Assoziationen von großer Gefühlskraft.“<sup>76</sup> Diese akustischen Montagen können optische Aussagen verstärken, sie können jedoch auch gegenläufig sein und deren Wirkung herabsetzen oder ihren Sinn verändern.

Zum einen kann der Originalton mit den Komponenten Musik und/oder Wort und/oder Geräusch, der Live-Ton, ausgestrahlt werden. Dabei werden Ton und Bild parallel aufgenommen und übertragen. Zum anderen ist es möglich, die Tonaufzeichnung auf Magnetband vor der Bildaufnahme vorzunehmen. In diesem Fall liegt ein Playback-Ton vor. Eine auf diese Weise aufgezeichnete Fernsehsendung ist zu einem beliebigen

---

<sup>76</sup> Zeitter, E., Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung ?, S. 38.



späteren Zeitpunkt ausstrahlbar. Letzteres Verfahren birgt verschiedene Vorteile in sich.<sup>77</sup>

- Tonaufnahmen können orts- und zeitunabhängig erstellt werden,
- eine kleine Gruppe von Musikern kann ein Werk mehrmals spielen mit gleicher oder unterschiedlicher instrumentaler Besetzung. Die verschiedenen, aufgezeichneten Fassungen werden zu einem klanglich vollständigen, partiturgetreuen Werk gemischt - ein vom personellen Aufwand vorteilhaftes Verfahren - ,
- vor der Bildaufzeichnung kann eine qualitativ lupenreine Tonaufnahme ohne Zeitdruck gemischt werden. Produktionszeit und -kosten können gespart werden, denn der Ton fällt als Fehlerquelle während der Bildaufzeichnung aus.

Beim Playback-Verfahren ist die parallele Anordnung von Bild und Ton wichtig. Mangelhafte Synchronität dieser Elemente, aber auch sichtbar geringeres Engagement der Musiker beeinträchtigen oftmals die Wirkungen audiovisueller Produktionen mit Playback-Ton.

Anders der Live-Ton, der den Rezipienten durch die Direktübertragung Spannung und Motivation der Musizierenden direkter vermitteln kann. Die Lebendigkeit von Live-Sendungen schafft oftmals eine intensivere, insbesondere emotionale Anteilnahme der Zuschauer am visuell-akustischen Geschehen. Live-Mitschnitte sind jedoch mit Risiken behaftet, sei es, daß ein musikalischer Fehler eines Orchestermittgliedes, das gerade in diesem Moment von der Kamera fixiert worden ist, besonders auffällt, oder daß technische Störungen wie Bild- oder Tonausfall auftreten. Auch sind der Bildregie Grenzen gesetzt. Raffinierte Schnitte und Blenden, die Anwendung technischer Tricks sind kaum möglich. Häufige Schwierigkeit bei Live-Tonaufnahmen verursachen die akustischen Gegebenheiten in Räumen, zum Beispiel die Halligkeit im Inneren von Kirchen.

Auch ist es möglich, Live- und Playback-Verfahren zu kombinieren, um die Vorzüge beider zu nutzen. Dann bildet beispielsweise der auf Band aufgezeichnete Part des Orchesters die Basis für die live agierenden Solisten. Für den Tonmeister ist es dabei schwierig, zwei verschiedene Tonqualitäten zusammenzuführen.

In Sendungen unterschiedlicher Ressorts dienen Musik und Geräusche als stimulierende Mittel, als Stimmungsträger, die dem Bildmaterial ergänzend beigelegt werden. Dabei bildet der Rhythmus der Musik oftmals die dynamische Leitlinie für den Bildschnitt. Anders bei Bild-Text-Kombinationen: Dort ist der Text der Bildfolge anzupassen. Ist

---

<sup>77</sup> Vgl. Schlemm, W., Zur Problematik der künstlerischen Gestaltung bei der elektroakustischen Übertragung von Musik, S. 34.

die Musik jedoch zentrales Vermittlungselement in einer Sendung, so ist sie durch eine aufwendige Technik des Tonschnitts hervorzuheben. In Konzerten im abfotografierenden Stil erfolgt der Schnitt in der Regel auf Takt. Im parallel zur Musik eingeblendeten Bildmaterial sind die Instrumentengruppen bzw. Musiker zu sehen, die die gerade zu hörenden musikalisch wichtigen Passagen spielen.

Bei der Übertragung von klassischen Musikwerken im Stil abfotografierter Konzerte wird insbesondere auch aus künstlerischen Gründen der Live-Mitschnitt bevorzugt, um die Intensität musikalischer Ereignisse zu erhalten und zu übertragen. Den Fernsehzuschauern wird eine direkte, wenn auch mittelbare Teilnahme an musikalischen Ereignissen gewährt.

Für Sendeformen, die Musik in übergeordnete dramaturgische Zusammenhänge bringen, wie Gesprächskonzerte, Dokumentationen, Veranstaltungsberichte, Musikerporträts, Musikfilme und Features, bietet sich die Aufzeichnung an. Sie erlaubt, Ereignisse in verdichteter Form darzustellen, dokumentierendes Material einzuflechten, literarische Auszüge und optische Experimente einzuarbeiten, technische Raffinessen anzuwenden und so ein mosaikartiges Bild-Ton-Geflecht zu gestalten.

Die Bearbeitung bzw. Manipulation elektroakustischer Signale am Regietisch erfolgt mittels Verstärkern, Entzerrern, Modulatoren und Filtern. Die Tonregie kann nach Wilhelm Schlemm auf drei Komponenten eines erklingenden Musikwerks technisch und zum Teil auch künstlerisch einwirken:<sup>78</sup>

1. auf den zeitlichen Verlauf eines Tonwerks mit seinen rhythmischen, harmonischen und formalen Strukturen,
2. auf die vom zeitlichen Verlauf abhängige Klangfarbe und die Lautstärke sowie
3. auf die räumlichen Beziehungen.<sup>79</sup>

Zu 1: Technische Manipulation des zeitlichen Verlaufs eines Musikwerks ist nur bei Aufzeichnungen möglich, nicht bei Live-Mitschnitten, bei denen die Gleichzeitigkeit von Ereignis und Übertragung keine Eingriffe in die zeitliche Dimension zulässt. Zwei Verfahrensweisen sind zu unterscheiden. Beim Bandschnitt werden musikalische Abschnitte ausgetauscht, ohne die vertikale Struktur eines Tonwerks zu verändern.

---

<sup>78</sup> Schlemm, W., Zur Problematik der künstlerischen Gestaltung bei der elektroakustischen Übertragung von Musik, S. 13 ff.; siehe auch Rösing, H., Die Modifikation des Höreindrucks durch technische Vermittlung von Musik, S. 435.

<sup>79</sup> Schlemm versteht Raum als geschlossenen Raum; vgl. S. 13 f.

Beim Playback- bzw. Synchronisations-Verfahren hingegen werden getrennt voneinander aufgenommene Abschnitte zu einer einheitlichen Fassung verschmolzen.<sup>80</sup>

Zu 2: Bei der Klangfarbe ist lediglich die sich aus der individuellen Behandlung von Instrument und Stimme ergebende Tonfarbe technisch zu unterstützen, nicht aber das Timbre, das einem Instrument je nach Bau und Größe bzw. einer Stimme je nach physischer Anlage eigen ist. - Die technische Manipulation der Dynamik, also der Klang- und Tonstärkegrade, ist abhängig von den Spezifika eines Instruments bzw. einer Stimme (z.B. Tonumfang, Intonation), aber auch von der Anzahl der Stimmen, von der Kombination der Instrumente (z.B. Orchester und Soloklavier) oder auch der von Musik und Sprache sowie von den akustischen Gegebenheiten des Aufnahme- raumes.

Aufgabe der Tonregie ist es, Klangfarbigkeit und Dynamik im Sinne einer spezifischen Klangvorstellung, auch eines Klangideals miteinander zu kombinieren, zum Beispiel so, daß im Nebeneinander verschiedener Stimm- bzw. Instrumentengruppen ein durchsichtiges Klangbild entsteht. Mit dem Herstellen der sogenannten Balance nimmt die Tonregie gestaltenden, interpretierenden Einfluß auf das musikalische Aufnahme- material. Tontechnisch ist es möglich, Klang- und Satzstrukturen deutlicher hörbar zu machen als sie im Live-Erlebnis erkannt werden können.

Die Intentionen hinsichtlich des klanglichen Gesamteindrucks heben sich bisweilen stark vom realen Klangeindruck ab. Sie reichen vom Bevorzugen gebundener, weich schattierter Klangfarben durch Filtern hoher Frequenzen bis hin zum Hervorheben klanglicher Härten.

Zu 3: Der dritte Bereich, der technische Einflußnahme erlaubt, ist der der räumlichen Beziehungen. Für die Aufnahmepraxis gilt allgemein, daß ein - im Verhältnis zu der Anzahl der ausführenden Musiker - zu großer Aufführungsraum günstiger ist als ein zu kleiner, ein „trockener“ Raum vorteilhafter als ein halliger.<sup>81</sup> Schlemm empfiehlt, sinfonische Musik in einem großen, verhältnismäßig gedämpften Raum aufzunehmen.

Die sich in einem geschlossenen Raum von einer Schallquelle ausbreitenden Schall- wellen treffen an Begrenzungsflächen, an Decken, Wände, Böden. In ihrer Gesamtheit bilden sie den Nachhall.<sup>82</sup> Der Nachhall ist ein für die Wirkung der Musik wesentliches Element, denn er verbindet musikalisches Nacheinander und klangfarbiges Neben- einander.

Die Tonregie kann Hall auch künstlich zumischen.

---

<sup>80</sup> Letzteres Verfahren wird nach Schlemm häufig angewandt bei rhythmischer Tanz- und Unterhaltungs- Musik, weniger bei klassischer Musik, bei der agogische Temposchwankungen das Synchronisations- Verfahren erschweren.

<sup>81</sup> Vgl. Schlemm, W., Zur Problematik der künstlerischen Gestaltung bei der elektroakustischen Über- tragung von Musik, S. 69.

<sup>82</sup> Vgl. Schlemm, W., a.a.O., S. 65 sowie Andreska, W., Einführung in die Videotechnik und Videobe- arbeitung, S. 51 f.

Die Aussteuerung des Tons wird oftmals dem Bildmaterial angepaßt. Totalen fordern mitunter voluminösen, satten Ton, während zu Einstellungsgrößen, die Details zeigen, ein intimer, individueller Ton angemessener scheint. Vielfach unterstützt die tonliche Komponente das bereits im Bildmittelpunkt stehende Motiv.

Die Tonregie hat zum einen die Aufgabe, die räumlichen Gegebenheiten im Sinne des Musikwerks mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln wirksam werden zu lassen. Bei Musikübertragungen besteht oftmals der Anspruch, den akustischen Charakter des realen Aufführungsortes zu wahren, zum Beispiel räumliche Tiefe hörbar zu machen. Die Beschaffenheit des Aufnahmeorts hat großen Einfluß auf den Ton. Im Studio verändern beispielsweise Kulissen und Scheinwerferanlagen die Akustik.

Zum anderen ist die sich aus den verschiedenen beteiligten Stimm- bzw. Instrumentengruppen ergebende räumliche Strukturiertheit herauszuheben, und zwar mittels der für die Stereophonie charakteristischen Auflösung in vorn und hinten, rechts und links. Eine akustische Gestaltungsweise, die verschiedene Hörrichtungen wahrnehmbar macht, kann eine fiktive Räumlichkeit entstehen lassen, kann Plastizität in die zweidimensionale Wirkung des Fernsehbildschirms bringen.

Bei all den technischen und dabei auch künstlerischen Möglichkeiten ist die Tonregie im Bereich klassischer Musik in der Regel darum bemüht, das reale Klanggeschehen bzw. das aus der Sicht der Tontechniker „natürliche“ Klangbild eines Tonwerks nicht zu verfremden.<sup>83</sup>

Die lange Zeit bestehende unbefriedigende Tonqualität des Fernsehens setzte die Wirkung besonders der ernsten Musik stark herab. Die technischen Verbesserungen der vergangenen Jahre (Mehrkanaltontechnik, Digitaltechnik) machen einfühlbare Live- und Playback-Tonaufnahmen möglich. Sie erlauben, Naturtreue und Direktheit des Klangbildes vorzutäuschen. Klänge können auch transparent, durchhörbar werden. Seit Einführung der Stereo- bzw. Quadrophonie überwiegt der Trend, durch Regelung bzw. Abstufung der Kräfteverhältnisse aller beteiligten Stimmen, durch eine Art „Schallsezierung“, die kompositorische Struktur hörbar zu machen. Mögliche Folge ist, daß von Komponisten beigelegte Füllstimmen und klangliche Beimischungen hervorgehoben werden.

Die tontechnische Bearbeitung eines Musikwerks bedingt stets auch eine musikalische Interpretation der Tonregie, die in Kontrast stehen kann zu der musikalischen Aussageabsicht des Werks eines Komponisten.

---

<sup>83</sup> Vgl. Schlemm, W., Zur Problematik der künstlerischen Gestaltung bei der elektroakustischen Übertragung von Musik, S. 111.

### 3.2.1.3 Licht und Farben

Licht ist maßgebliches optisches Ausdrucksmittel. Es kann einen Konzertsaal in eine festliche Atmosphäre hüllen, mimische Züge in den Gesichtern von Musikern und Publikum hervorheben, Maserungen der Instrumente aus Holz zum Vorschein bringen und Blechblasinstrumente blitzen lassen. Licht gibt Fernsehbildern Form, gibt ihnen Gestalt, schafft Atmosphäre und hat damit großen Einfluß auf die Wirkung des Gezeigten. Mittels Licht kann ein Objekt real oder unreal, nah oder fern, hell oder dunkel, warm und damit beseelt oder kalt, flächig oder strukturiert, schwarzweiß oder farbig erscheinen.

Das im Fernsehen überwiegend technisch erzeugte Licht ersetzt häufig natürliches Licht. Es kann dem von der Kamera Abgebildeten kunstvollen Ausdruck verleihen, indem es Akzente im Fernsehbild setzt. Licht beeinflusst die Wirkung von Räumen und auch von Dekorationen.

Die enge Zusammenarbeit von Kameralenten und Beleuchtern bei Fernsehproduktionen ist unabdingbar, denn: „Zu der Abbildfunktion der Kamera trägt das Licht die modifizierende und beseelende Belebung des Bildinhaltes bei.“<sup>84</sup>

Die sogenannte *Grundhelligkeit* leuchtet den von der Kamera erfaßten Raum mehr oder minder gleichmäßig aus und sorgt somit für die Wiedergabe eines klar erkennbaren Bildes. Fernsehkameras benötigen eine stärkere Grundhelligkeit, um ein deutlich wahrnehmbares Bild zu liefern.<sup>85</sup> Der Gestaltungsbreite von Hell-Dunkel-Kontrasten sind dadurch engere Grenzen gesetzt. Mittels des *Effektlichts* kann das abzubildende Objekt dagegen wirkungsvoll ausgeleuchtet werden. Dabei kann Licht künstlerisches Ausdrucksmittel werden, indem es Akzente setzt, Nuancen sichtbar macht, Stimmungen erzeugt.

Wichtig ist auch die Position, von der aus ein Objekt beleuchtet wird: ob durch Ober-, Unter- oder Seitenlicht, durch Gegenlicht, das Umrisse schafft, sowie durch Mit- bzw. Rücklicht, das Transparenz erzeugt. Ferner ist der Einsatz von „hartem“ oder „weichem“, von gebündeltem oder diffusem Licht möglich. Mittels grellem, direktem Licht entsteht Flächenhaftigkeit. Dagegen können durch indirektes Licht Schatten und Strukturen sichtbar werden. Auch der Einsatz von Lichtschleiern ist möglich, um einer Situation beispielsweise Dramatik zu verleihen. Sollen einzelne Objekte punktuell hervorgehoben werden, empfiehlt sich der Einsatz von Führungslicht bzw. von selektierenden Lichtkegeln.

---

<sup>84</sup> Eckert, G., Die Kunst des Fernsehens, S. 57.

<sup>85</sup> Ein stärkeres Maß an Grundhelligkeit ist auch deshalb erforderlich, weil das Umfeld eines Fernsehbildschirms in der Regel heller ist als das Umfeld beispielsweise einer Kinoleinwand oder auch einer Opernbühne.

Einfluß auf die Wahl der Lichtintensität für einen Darbietungsort haben auch die Bewegungen des aufzunehmenden Motivs. Das menschliche Auge benötigt eine bestimmte Helligkeit, um Bilder erfassen, deuten und einordnen zu können. Bildeinstellungen, die schnelle Motivbewegungen zeigen, benötigen mehr Licht als solche, die Objekte mit langsamen Bewegungen abbilden.

Phantasievoller, geschickter Einsatz des optischen Gestaltungsmittels Licht, das heißt eine variable, sich der jeweiligen Situation anpassende Schaffung von Lichtfeldern sowie eine ebensolche Lichtverteilung, kann die verloren gegangene dritte Dimension des flächigen Fernsehbildschirms teils ersetzen, indem sie für die Rezipienten zumindest suggestiv eine über die Zweidimensionalität hinausgehende Räumlichkeit und damit Tiefe schafft.

Die Wirkung gestalteter Lichtverhältnisse auf Rezipienten ist auch von deren Erfahrungen mit Licht, mit Lichtquellen, Lichtsignalen, Helligkeit und Dunkelheit abhängig.

Starken Einfluß auf die Art und Weise, wie ein auf dem Fernsehbildschirm abgebildetes Objekt von den Zuschauern aufgenommen wird, üben neben dem optischen Ausdrucksmittel Licht auch Farben aus. Sollen bestimmte Gefühle oder Gedanken durch Farbwahl zum Beispiel eines Raumes hervorgerufen werden, bedarf es allerdings einer Einwirkungszeit. Die Flüchtigkeit der Montage beim Fernsehen steht ihr jedoch entgegen, verengt oftmals das Wirkungsfeld von Licht und Farben.

„Farbfernsehen beruht auf der Addition von Grundfarben.“<sup>86</sup> Aus den Farben rot, grün und blau können sämtliche Farbeindrücke auf dem Fernsehbildschirm erzeugt werden. Erwähnt wird, daß Schwarzweißbilder in der Regel intensiver und konzentrierter wirken als farbige Bilder. Der Gestaltungsfaktor Kontrast ist beim Schwarzweiß-Fernsehbild modifizierbarer als beim Farbbild.

Farben können in unterschiedlicher Weise angewandt werden, mal als Oberflächen-Farben, die einen Körper bis an seine Grenzflächen tönen, mal als Raum-Farben, die einen Raum farblich eintauchen, mal strukturlos, in unbestimmter Entfernung, in einer ebenen Fläche senkrecht zum Auge.

Farbe tritt in zwei Erscheinungsformen auf: als farbiges Licht, das von Lichtquellen direkt ins Auge fallend strahlt, und als Körperfarbe, die erst durch Ausleuchten sichtbar wird. Übergangsformen sind möglich (z.B. phosphoreszierende Flächen).

Die Merkmale von Farben sind der Farbton, die Sättigung und die Helligkeit.

---

<sup>86</sup> Vgl. Ruge, P., Praxis des Fernsehjournalismus, S. 44.

Mit den jeweiligen Farben sind verschiedene Wirkungsweisen verknüpft.

- So gibt es „warme“ Farben (gelb und rot) und „kalte“ (blau und grün). „Warme“ Farben können eingesetzt werden, um positive Grundstimmungen zu unterstreichen, „kalte“ Farben, um Distanz, Nüchternheit, auch Furcht oder Gefahr aufzuzeigen.
- Farben können einen Raum enger oder weiter erscheinen lassen.
- Wichtig ist auch ihre Intensität, ob als Voll- oder als Pastellfarbe erscheinend.
- Einige Farben vermitteln den Eindruck hervortreten, andere haben zurückweichenden Charakter. Die Farbe rot wirkt zum Beispiel vordergründig, die Farbe blau hintergründig. Neben dem Licht vermögen es auch Farben, die Flächigkeit des Fernsehbildes zum Teil aufzuheben, ihm Tiefenwirkung, eine Art Scheinplastizität zu geben.
- Farbkombinationen können die Wirkung einer Einzelfarbe verändern, zum Beispiel intensivieren.
- Und: eine Farbe, die im Fernsehbild großflächig erscheint, wirkt dominant.

Das Wahrnehmen von Farben, die unmittelbar emotional wirken, beschränkt sich nicht nur auf das bloße aufnehmende Sehen. Am menschlichen Sehvorgang ist neben dem Auge auch das Gehirn beteiligt, das Farbeindrücke oftmals sofort bewertet. Farbbeurteilung wird auch beeinflusst von bisherigen Erfahrungen der Rezipienten mit Farben, deren Mischungen sowie Kombinationen, die mit Deutungen verbunden sind. Von Konzertsälen beispielsweise - wie von Räumen überhaupt - wird erwartet, daß deren Böden dunkler sind als die Decken. Ein Abweichen von dieser üblichen Farbgestaltung kann zu Irritationen beim Wahrnehmungsprozeß führen.

Neben Erfahrungen mit Farben kann auch die Farbsymbolik, das heißt die Deutung bzw. Umdeutung von Farben, und zwar oft aus ihrer physiologischen und reizpsychologischen Wirkung heraus, Farbwirkungen bei den Zuschauern beeinflussen. Sie kann verstärken, schwächen oder verschieben. Voraussetzung dafür ist: Den Zuschauern müssen die farbsymbolischen Deutungen, die sich auch wandeln können, bekannt sein.

Bei der Farbaussteuerung ist zu beachten, daß Farben bei der sinnlichen Wahrnehmung der primären Wirklichkeit von den Rezipienten anders beurteilt werden als bei der Wahrnehmung der medialen Wirklichkeit im Fernsehbild.<sup>87</sup> Der kleine Bildschirm engt das natürliche Gesichtsfeld und damit auch die auf Farben ausgerichtete Selektionsaktivität der Rezipienten ein. Farben erscheinen auf dem Fernsehbildschirm in konzentrierterer Form.

---

<sup>87</sup> Vgl. Freyberger, R., Die Farbe im Fernsehen, S. 79.

Erst mit Aufkommen des Farbfernsehens, dessen Startschuß am 25. Juni 1967 bei der Internationalen Funkausstellung in Berlin fiel, wurde die Anwendung mancher bildtechnischer Trickverfahren aktiviert bzw. möglich. Exemplarisches Beispiel dafür ist das Blue-Box-Verfahren.<sup>88</sup>

Fernsehen lebt von dem Zusammenspiel der verschiedenen Elemente, von den Kombinationsmöglichkeiten der Ausdrucksmittel sowie deren gegenseitiger Einflußnahme. Und so bestimmen auch Farben nicht nur die Wirkungsweise des Bildmaterials im Fernsehen, sondern auch die der tonlichen Elemente Musik, Wort und Geräusch. Farben sind als dramaturgisches Mittel einsetzbar.

#### 3.2.1.4 Bauten

Bauten sollen den Zweck erfüllen, für die vermittelten Inhalte von Sendungen - oftmals Studioproduktionen - ein dekoratives Darbietungsumfeld zu schaffen. Entweder bilden die Bauten die Wirklichkeit ab, steigern bisweilen sogar Eindrücke von Realität, oder sie transportieren eine neu geschaffene, künstliche, illusionierende Welt.

Bauten können den realen Raum nur begrenzt ersetzen. Mittels Bauten kann bei der Musikvermittlung ein Darbietungsraum künstlich geschaffen werden, der unter Berücksichtigung der Spezifika des Mediums Fernsehen gestaltet ist.

Bei der Gestaltung von Bauten tritt stets erneut die Frage in den Vordergrund, wie es gelingen kann, dem flächigen Bildschirm plastische Gestalt zu geben und damit bei den Zuschauern Raumvorstellung hervorzurufen. Raumlagerung fordert die Rezipienten auf, aktiv wahrzunehmen und dabei Veränderungen im Raum zu erfassen.

Den Mangel der fehlenden Dreidimensionalität des Fernsehbildschirms kann plastische Bauweise teilweise beheben. Diese ergibt sich aus der materialen Beschaffenheit, aus den gewählten Ausmaßen bzw. dem Umfang der Bauten sowie aus deren winkelförmiger Anordnung. Ferner kann durch geschickte Verknüpfung verschiedener Kameraeinstellungen die fehlende Plastizität ersetzt werden.

Bauten für Fernsehproduktionen müssen die Möglichkeit bieten, ein von der Kamera aufgenommenes Objekt in weitester Entfernung oder aber in nächster Nähe erscheinen zu lassen. Sie müssen so angeordnet sein, daß Ausschnitte von Bauteilen, Dekorationen und Requisiten von Kameras aus verschiedenen Perspektiven zu erfassen sind, ohne daß dabei technische Apparatur wie Mikrophone und Scheinwerfer im Bild zu sehen sind.

Maß für Größenverhältnisse und Dimensionen im Fernsehen ist meist der Mensch.

---

<sup>88</sup> Erläuterungen zu diesem Verfahren in Kap. 3.3.2.



Im Studio sind zweierlei Bauweisen üblich: zum einen die Bauten rings an den Außenwänden des Studios zu postieren, zum anderen gerade in der Mitte. Während erstere „Guckkasten-Charakter“ hat, stellt letztere eine von allen Seiten auszuleuchtende, den Kameras vielseitige Perspektiven bietende Bühnendekoration dar.

Neben plastischem Bau wird auch flächige Dekoration verwandt, beispielsweise für Hintergründe. Sie erlaubt neben breiten Möglichkeiten für malerische Gestaltung auch den Einsatz synthetischer Dekorationen (wie projiziertes Bild- oder Filmmaterial), der künstlerische Anforderungen stellt.

Bauten, ob realistisch oder stilisiert, unterschiedlich in der Materialbeschaffenheit, bemalt, strukturiert oder anders bearbeitet, beeinflussen die Bildwirkung. Sie gliedern Räume, spiegeln mittels des Lichts Atmosphäre wider, verleihen Geschehen Stimmungen, vermitteln Nähe und Distanz. Sie bieten Orientierungshilfen und tragen dazu bei, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu wecken.

### 3.2.2 Montage

Fernsehen lebt insbesondere von dem Wechsel der Einstellungen, von der Art ihrer Verknüpfung und damit von der Montage.<sup>89</sup>

Hansjörg Pauli formuliert: „Seinen materialen Voraussetzungen nach ist Fernsehen Film, heißt Verbindung von Bildern mit Tönen, wobei die Bilder zweidimensionale Abbilder dreidimensionaler Gegenstände sind; am Film wird es denn gemessen.“ Weiter schreibt er: „‘Filmsprache’ ist Erzählsprache.“<sup>90</sup> In der Filmsprache lassen bereits die einzelnen Einstellungen erkennen, daß fragmentarisch erzählt wird. Filmische Erzähltechnik ermöglicht Verkürzung, bewirkt Beschleunigung, hilft Szenen zu verdichten sowie Aussagen konzentriert zu gestalten und erlaubt es, parallel angeordnete Erzählstränge zu verknüpfen. „Kernelement, Essenz und Paradigma der filmischen Erzählsprache nun ist die Montage, und ihr direkter Ausdruck der stetige Wechsel der Bilder.“<sup>91</sup> Die Montage, das heißt Zerlegung und Zusammenfügung der Teilstücke von Aufnahmematerial, und zwar von Bild- und auch Tonmaterial, schafft die Struktur in einer Fernsehsendung. Diese Arbeitseinheit am Schneidetisch kann nach einem vorliegenden Manuskript oder spontan, improvisiert, intuitiv erfolgen oder auch eine Mischform beider Vorgehensweisen sein.

---

<sup>89</sup> Montage ist in diesem Kapitel hinsichtlich der Bildebene thematisiert. Ausführungen zu Montage- und Bearbeitungsmöglichkeiten des Tons sind bereits in Kap. 3.3.1.2 behandelt.

<sup>90</sup> H. Pauli, Musik im Fernsehen, S. 1024.

<sup>91</sup> ebd.

Bei einer Aufzeichnung mittels Digitaltechnik sind im Gegensatz zum Live-Mitschnitt nahezu unbegrenzte Möglichkeiten der Bearbeitung des Bild- und Tonmaterials gegeben.<sup>92</sup>

Die Mittel der Bildmontage sind die Einstellung, der Schnitt, die Sequenz und die Blende.

Grundeinheit und zugleich kleinste Einheit der Montage ist die *Einstellung*, sich ergebend aus Kameraperspektive, Einstellungsgröße und auch Kamerabewegung. Einstellungen sind zu Bildfolgen verknüpft. Zuschauer nehmen beim Fernsehen nicht einzelne Bilder wahr, sondern die aus Einstellungen von Kameras zusammengestellte Abfolge bewegter Bilder. Ausnahmen bilden Filme, die mit nur einer Kamera aufgenommen sind bzw. aus nur einer ununterbrochenen Kameraaufnahme, also aus nur einer Einstellung, bestehen.<sup>93</sup>

Nahtstelle aneinandergefüger Einstellungen bei elektronischen Produktionen, bei denen Bild und Ton elektromagnetisch auf Magnetband aufgezeichnet werden, ist der *Schnitt*. Dieser wird am computergestützten Schneideplatz elektronisch durchgeführt.

Mehrere kombinierte Einstellungen bilden eine *Sequenz*. Während die Einstellung als kleinste filmtechnische Einheit bezeichnet werden kann, ist die Sequenz als inhaltliche Aussageeinheit die kleinste dramaturgische Einheit.

Mittels Schnitt können Einstellungen so aneinandergefügt sein, daß sie hinsichtlich des Bildinhalts und/oder -aufbaus, oft unmerklich, ineinanderfließen (weicher Schnitt) oder kontrastierend wirken und dabei Übergänge sichtbar werden (harter Schnitt). Mittels Schnitt werden auch das Tempo, der Rhythmus und damit verbunden die dramaturgische Gestalt eines Films, einer Fernsehsendung wesentlich beeinflusst. Werden zeitlich ausgedehnte Einstellungen zusammengefügt, ergibt sich daraus ein sogenannter ruhiger Schnitt; das Tempo wird verlangsamt. Bei aneinandergereihten kurzen Einstellungen entsteht ein sogenannter schneller Schnitt; das Tempo wird beschleunigt. Auch hat die Informationsdichte der Bilder - neben der der Tonebene - Einfluß auf das Schneiden: Bildmaterial, das konzentriert Details zeigt, kann in kürzeren Einheiten geschnitten werden als informationsreicheres.

---

<sup>92</sup> Bei Live-Sendungen schränkt die Gleichzeitigkeit von Ereignis und Übertragung die technischen Verbesserungs- und Veränderungsmöglichkeiten stark ein.

<sup>93</sup> In den 70er Jahren strahlte der Hessische Rundfunk beispielsweise die mit nur einer Kamera produzierte Sendung "Romeo und Julia" aus. Dieses Experiment machte deutlich, daß auch mit geringen Mitteln Spannung erzeugt und beibehalten werden kann. Auch bei der Produktion des in dieser Untersuchung analysierten Musikfilms von Marthaler war lediglich eine Kamera im Einsatz.

Mit Hilfe von Schnitten können Einstellungen bzw. Bildblöcke zu kontinuierlichen, mitunter auch chronologischen Folgen zusammengefügt sowie zusätzliche Informationen oder auch emotionalisierende Bild- und Tonmaterialien eingearbeitet werden. Erst durch Schnitte, die selektieren, begrenzen, gewichten, erhalten die verknüpften Einstellungen durch die Einbindung in Kontexte Sinnzusammenhang. Joachim Kaiser empfiehlt - bezogen auf das Schneiden von Musiksendungen unter Rücksichtnahme auf die musikalische Gliederung - : „Kontraste dürfen nicht durch ‘Schnitte’ entschärft, Einheiten wiederum nicht zerrissen werden!“<sup>94</sup> In welchen Passagen eines Tonwerks musikalische Kontraste und Einheiten schnittechnisch berücksichtigt werden, unterliegt wie die gesamte Fernseh-Programmarbeit jedoch der Subjektivität der Macher.

Neben der Funktion, formale und/oder inhaltliche Anschlüsse herzustellen, dienen Schnitte auch dazu, verbale Sprache zu rhythmisieren (die Schnittstellen liegen dabei auf den Satzzeichen) bzw. den Rhythmus von Musik schnittechnisch zu unterstützen. Dafür verwendetes Bildmaterial muß zeitlich beliebig kürz- bzw. dehnbar geschnitten werden können.

Neben dem Schnitt kann die *Blende* als Bindeglied von Einstellungen verwendet werden. Zum einen ist eine mehr oder minder beschleunigte Auf- bzw. Abblende einsetzbar, bei der Bilder aus dem Dunkel erscheinen und wieder darin verschwinden. Zum anderen können Einstellungen mittels der Kreuzblende nahtlos ineinander übergehen, sich überschneiden, entweder vom gesamten Bild oder von einem Bildausschnitt her. Bei dieser Technik, bei der für einen Moment zwei Bilder übereinander angeordnet sind, wird ein Bild ausgeblendet und zugleich eine neue Einstellung eingeblendet.

„Blenden sind ein dramaturgisches Signal für das Erscheinen eines Wirklichkeitsraums (Aufblende), für sein Verschwinden (Abblende) oder für den Übergang von einem Raum in den anderen (Kreuzblende).“<sup>95</sup>

Mit dem Mittel der Überblendung können Orts- und auch Zeitwechsel verdeutlicht werden. Die Überblendung wird oftmals eingesetzt, um gleichzeitig verlaufende Geschehnisse zu koppeln. In einer Musiksendung wird diese Technik beispielsweise angewandt, um parallel verlaufende musikalische Passagen optisch gleichzustellen. Daneben gibt es verschiedene Arten von Trickblenden. Die Doppelblende, das sogenannte Overlay-Verfahren, liegt vor, wenn die Einstellungen von zwei Kameras aufeinander montiert werden. - Anders das Inlay-Verfahren, bei dem Teile des einen Bildes aufgelöst und durch herausgefilterte Ausschnitte eines anderen Bildes ersetzt werden. Durch die ausschnittweise Zusammenfügung entsteht ein neues Bild. Bei der Ausstrahlung eines Sinfoniekonzerts können zum Beispiel die jeweils erklingenden

---

<sup>94</sup> Kaiser, J., Läßt sich Musik photographieren?, S. 383.

<sup>95</sup> Zeitter, E., Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung ?, S. 33.

Partiturabschnitte in einem Teilausschnitt des Fernsehbildes einer im abfotografierenden Stil gestalteten Sendung mitlaufen und den Rezipienten dadurch auch das Verfolgen musikalischer Entwicklungen im Notentext ermöglichen. Das Fernsehbild wird dabei in verschiedene, in diesem Beispiel aufeinander Bezug nehmende Informationsstränge aufgeteilt. - Mit dem Einsatz einer Schwarzblende wird oftmals ein Zeitsprung bildtechnisch verdeutlicht. - Zu nennen ist ferner das Blue-Box- bzw. Green-Box-Verfahren, ein Trickverfahren, bei dem ein vor einem blauen oder auch grünen Hintergrund aufgenommenes Motiv ausgestanzt wird, um es in eine andere Szenerie zu montieren.

Elektronische Tricks wie Blue- bzw. Green-Box und digitale Bildmischmöglichkeiten schaffen die Voraussetzungen dafür, aus Bildelementen verschiedener Quellen neue visuelle Ganzheiten zu gestalten.

Übergänge von einer Kameraeinstellung zu einer anderen, auch von einem Mikrophon zu einem anderen bzw. Kombinationen von Einstellungen innerhalb von Bildblöcken können das bestehende Sendegeschehen beleben, einen neuen Aspekt in den Ablauf einfügen, der Situation bisweilen auch eine Wende geben oder der Sinngebung dienen. Bei der mittels Schnitt und Blende ausgeführten Bildmontage werden drei Formen unterschieden, jeweils abhängig von der Art der Einstellungen. Bei der Analogiemontage werden Einstellungen kombiniert, die in Form oder Inhalt ähnlich sind. - Die Kontrastmontage fügt inhaltlich gegensätzliche Einstellungen zur Aussage aneinander. - Parallelmontage liegt vor, wenn unterschiedliche, zeitlich gleiche oder differierende Wirklichkeitsräume montiert werden. Die Parallelmontage wird auch eingesetzt, um den Verlauf eines medialen Geschehens, einer Handlung zu verzögern und damit Spannung zu erzeugen.

Entscheidender Einfluß kann durch Montage auf den Faktor Zeit in einer Sendung ausgeübt werden. Neben dem chronologischen Ablauf besteht die Möglichkeit, zwei und mehr Ebenen - etwa gleichzeitig verlaufende musikalische Themen in einer Sinfonie - zu montieren. Dafür geeignet ist unter anderem die Kreuzblende. Auch sind Zeitsprünge möglich. Es kann, sofern inhaltlich passend, schnell zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft gewechselt werden. Für Ereignisse, die in der filmischen Vergangenheit liegen, eignet sich der Einsatz der Rückblende. Real sich über lange Zeiträume ausdehnende Geschehen können dem Fernsehzuschauer mittels Montage verdichtet gezeigt werden. Filmische Zeit ist dann verkürzte reale Zeit.

Neben Zeit ist auch Raum ein durch Montage veränderbarer Faktor. Aus der Aufhebung realer räumlich-zeitlicher Bezüge und einer neuen Verknüpfung beider Elemente ent-

steht eine Fernsehwirklichkeit. Verschiedene, beispielsweise geographische Räume können miteinander verschachtelt, große räumliche Distanzen in Kürze überbrückt werden. Peter Ruge stellt fest: „Ortswechsel gliedern, sie sind gewissermaßen die Korsettstangen einer optischen Struktur.“<sup>96</sup>

Zeit- und Ortswechsel können vorgenommen werden, um Aufmerksamkeit und Interesse zu wecken. Sie sind als Spannungsträger einsetzbar.

Die Montage, mittels der einzelne optische und akustische Aussageeinheiten aneinandergefügt werden, ist ein Mittel der Verdichtung, insbesondere hinsichtlich des Faktors Zeit. Sie fordert die Rezipienten zumeist auf, die dargelegten Teile, wie szenische Fragmente, zu einer geschlossenen Szene, einem Ganzen zu verknüpfen.

Das aus Techniken der Montage resultierende Potential an Möglichkeiten für die Gestaltung des Bildinhalts und -aufbaus, der Bildschnittfolge und des Einsatzes von Blenden und Tricks eröffnet ein weites Feld für eine kreative Regieführung. Die Art der Montage in einer Fernsehsendung prägt ihren Charakter wesentlich, ob lebendig oder ruhig, dramatisch oder episch, ob mit Spannung durchwirkt. Damit beeinflusst sie die Wirkung des jeweils transportierten Inhalts maßgeblich.

Montage, wichtiges dramaturgisches Mittel, ist stets auch Interpretation und nach Ernst Zeitter „... der letzte schöpferische Akt bei der Herstellung einer Fernsehsendung.“<sup>97</sup>

### 3.2.3 Künstlerische Gestaltungsmittel

#### 3.2.3.1 Bild

Worte sind in ihren Bedeutungen und Anwendungsbereichen weitgehend durch Konvention festgelegt. Mit Worten können Themen eingegrenzt, Aspekte hervorgehoben, inhaltliche Bezüge hergestellt, Definitionen vorgenommen werden. Zwar lassen sich auch in Bildfolgen Zusammenhänge transparent machen, doch ist Sprache eindeutiger. Bilder lassen oftmals vielfältigere Interpretationen zu, verlangen geradezu nach Deutung. Bisweilen sind Bilder nur verstehbar in Kombination mit erläuternden Worten oder Musik. Welche Vorstellungen und Assoziationen ein Betrachter mit einem einzelnen Bild verknüpft, wie er es interpretiert, welche Phantasien er daraus entwickelt, unterliegt der subjektiven Wahrnehmung und damit individuellen Erfahrungen und Erwartungen, bildlichen Erinnerungen, Welt- und Menschenbildern.<sup>98</sup> Bilder sind in ihrer

---

<sup>96</sup> Ruge, P., Praxis des Fernsehjournalismus, S. 74.

<sup>97</sup> Zeitter, E., Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung ?, S. 33.

<sup>98</sup> Trifft auch zu auf die Rezeption von Musik und Sprache.

Aussage vieldeutig. Erst eingereiht in eine Bildfolge und damit in einen Kontext, kombiniert mit tonlichen Elementen, ist die von Programmgestaltern beabsichtigte Aussage für den Zuschauer entschlüsselbar, ist die Intention für Auswahl und Gestaltung eines Bildes erkennbar. Einstellungen bzw. Einstellungsfolgen im Fernsehen unterliegen stets Auswahl und Bearbeitung und damit Interpretation.

Bilder sind zeitindifferent. Im stehenden Bild ruht die Zeit. Sie tritt erst beim bewegten Bild sowie bei einer Bildfolge in Funktion. Zumeist bestimmen verbale Texte Bilder zeitlich, denn Sprache kann in die Vergangenheit zurückblenden, in die Zukunft weisen, Zeitsprünge markieren und damit zeitliche Bewegungen aufzeigen. Es sind jedoch, wie bereits in Kapitel 3.3.2 erwähnt, auch Bildtechniken entwickelt worden, die im tonlich unkommentierten Bild zeitliche Veränderungen verdeutlichen, zum Beispiel die Rückblende.

Bewegte Bilder, elektronisch erzeugte Bildfolgen sind es, die das Bildmedium Fernsehen prägen. Deshalb eignen sich zur Weitergabe in diesem durch Ablauf gekennzeichneten Medium besonders Inhalte, die ein Ereignis, einen Vorgang schildern.

Die kleine Fläche des Fernsehbildschirms macht es erforderlich, in konzentrierter Form Wesentliches zu zeigen.

Zwei Komponenten bestimmen die Aussage eines Fernsehbildes: der Inhalt und die bildtechnische Ausführung. Der Inhalt wird in einer Musiksendung beispielsweise bestimmt durch das Thema, die vorgestellten Musikwerke, die ausführenden Musiker sowie eine durch das Programm führende Person. Die Bildtechnik ist auf die Ab- bzw. Nachbildung, auch Interpretation des Inhalts mittels Fernsehkameras unter Einsatz von Licht ausgerichtet.

Sofern mit Hilfe der Fernsehkamera auf den Bildschirm projizierte Bilder die Wirklichkeit lediglich abbilden, handelt es sich um Realbilder. Diese die optische Wirklichkeit bereits interpretierenden Einstellungen mit Stellvertreterfunktion, die der Selektion und Montage unterliegen, werden von den Zuschauern als realistisch eingestuft. Die generierten Bilder dagegen sind Nachbildungen von Inhalten. Sie zeigen Wirklichkeit - auch unter Anwendung von Tricks - entstellt, stilisiert, abstrahiert, schematisiert.<sup>99</sup> Neben Realbild bzw. generiertem Bild können zusätzliche visuelle, separate Informationen auf dem Bildschirm erscheinen, nämlich Buchstaben und Zeichen.

Bilder können Träger sein von Signalen, Zeichen und Symbolen.<sup>100</sup> Nach Zeitter kommt Signalen die Funktion zu, auf optischem und auch akustischem Weg Informationen zu

---

<sup>99</sup> Vgl. Doelker, Chr., Kulturtechnik Fernsehen, S. 154 ff.

<sup>100</sup> Vgl. Zeitter, E., Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung ?, S. 36 f.

übermitteln. Teils haben Signale eine feststehende Bedeutung; sie haben dann Zeichencharakter. Signale ohne Deutungsmuster können einerseits auf das Gefühls-, auf das Triebleben wirken (sog. Tribsignale) oder andererseits auf unser soziales Denken bzw. Bewußtsein (sog. Sozialsignale). Ist die Bedeutung untrennbar von der Information und somit feststehend, wandelt sich das Signal in ein Zeichen. Bilder als Zeichen lösen sich vom Wesen des Abgebildeten. Weist ein Bild über die konkreten Vorgänge hinaus, nimmt es Symbolcharakter an. Symbole, also Sinnbilder, stellen auf sinnlich wahrnehmbare Weise geistige Zusammenhänge dar, die begrifflich nur bedingt faßbar sind. Symbole sind zu entschlüsseln. Dies gelingt nur dem geübten, eingeweihten Zuschauer. Bilder mit Symbolcharakter haben zumeist hohen gestalterischen Eigenwert.

Bilder im Fernsehen können verschieden eingesetzt werden. Sie können Inhalte lediglich bebildern, also illustrieren, sie können aber auch selbst bzw. in Kombination mit der tonlichen Komponente wesentliche Aussage sein.

„Was das Bildliche so interessant macht, ist, daß in ihm Potentiale zusammenfallen können, die in kaum einer anderen Kommunikationsweise so leistungsfähig miteinander verbunden werden können.“<sup>101</sup> Gernot Wersig und Petra Schuck-Wersig führen folgende Leistungsmerkmale des Bildlichen an:<sup>102</sup> 1. Abbildfähigkeit zu Zwecken der Dokumentation von Welt (als Stellvertreter), 2. Abstraktionsfähigkeit durch Reduktion der Abbildungsdimensionen, 3. Zeichenfähigkeit, vom Index, Ikon, Symbol bis zum Symptom, Indices, produktiven und substitutiven Zeichen (losgelöst vom Wesen des Abgebildeten), 4. Kodefähigkeit über Konvention und 5. Systemfähigkeit bis hin zur Entstehung einer Bildsprache.

### 3.2.3.2 Ton

Die auf dem akustischen Kanal transportierten Elemente sind Musik, gesprochenes Wort sowie Geräusche. Entscheidende Merkmale insbesondere für Musik und Wort sind Tonstärke, Klangfarbe und Intonation.

#### 3.2.3.2.1 Musik

Musik kann vielfältige Wirkungen hervorrufen. Während die verbale Aussage primär das rationale Verstehen fordert, aktiviert Musik - wie Bilder - daneben auch Bereiche visuell-assoziativer, emotionaler und auch solche motorischer Art.

---

<sup>101</sup> Wersig, G.; Schuck-Wersig, P., Das Potential des Bildes, S. 55.

<sup>102</sup> Vgl. Wersig, G.; Schuck-Wersig, P., a.a.O., S. 55 f.

Carl Dahlhaus sagt über das Wesen der Musik: „... Musik kann, im Unterschied zu sprachlichen Gebilden, wirksam sein, ohne verstanden zu werden.“<sup>103</sup>

Das musikalische Material vermag in uns, Gefühle zu wecken, Sehnsüchte, Phantasien und Assoziationen entstehen zu lassen, Erinnerungen und Erlebnisse wachzurufen, Bilderwelten zu erzeugen, ohne daß wir als Zuhörer die rhythmischen, dynamischen, melodischen und harmonischen Strukturen erkennen müssen.<sup>104</sup>

Musik vermag durch ihre Wirkung auf Gefühle eine Bereitschaft, ein Öffnen der Rezipienten auf affektiver Ebene zu schaffen, auf der dann Wort-Ton-Bild-Komplexe aufgenommen und verarbeitet werden. „Musik wird für die Klaviatur des Gefühlsbereichs gebraucht, sie dient wie kaum ein anderes Mittel der Emotionalisierung einer gleichzeitig verlaufenden visuellen Szene oder verbalen Darbietung.“<sup>105</sup>

Diese Eigenschaft der Musik birgt jedoch auch die Gefahr in sich, daß Musik mit hohem künstlerischen Eigenwert in Verbindung mit Wort und Bild für Emotionalisierungszwecke mißbraucht wird. Besonders in der Werbung wird Musik auf die Funktion der „emotionalen Klimatisierung“ reduziert.<sup>106</sup>

Musikwerke enthalten Botschaften und bieten Identifikationen an, die von den Rezipienten in gleicher Weise entschlüsselbar sind, die aber auch individuell erfahren werden können. Die Freiheit, Musik verschiedenartig zu erleben, also rational, analytisch und/oder emotional, assoziativ ist beim Fernsehen - im Gegensatz zum Hörfunk - eingeengt. Ursache dafür ist die Verknüpfung von Musik und Bild, die den Erlebnisrahmen der Rezipienten einschränkt und ferner passiven Musikkonsum fördert. Musik kann ihre Eigenständigkeit verlieren, die Bilder „geben dann den Ton an“.

Klassische Musik<sup>107</sup> im Fernsehen ist durch die Kombination mit Bildern „Sehmusik“. Sie selbst ist jedoch wegen ihrer Abstraktion, ihrer Autonomie bildlich nicht darstellbar. Klassische Musik besteht für sich. Ihre Bedeutung liegt im Klang, ihr Sinn im Werk-ganzen. Sie gibt keine eindeutigen Ansatzpunkte für eine fernsehmediale Umsetzung; sie ist vieldeutig.<sup>108</sup> Kameras können lediglich die Wirkung von Musik zum Beispiel auf die ausführenden Musiker abbilden und damit ihre Spiegelung.<sup>109</sup>

---

<sup>103</sup> Dahlhaus, C., Analyse und Werturteil, S. 65.

<sup>104</sup> Gemeint ist die im Sinn von Musiktheorie erfahrbare, analytische Ebene.

<sup>105</sup> Doelker, Chr., Kulturtechnik Fernsehen, S. 184.

<sup>106</sup> Vgl. Schmidt, H.-Chr., Audiovisueller Ge-, Miß- und Verbrauch von Musik, S. 97.

<sup>107</sup> Siehe dazu die für diese Arbeit gültige Definition über klassische Musik in Kap. 1.1.

<sup>108</sup> Anders verhält es sich dagegen mit Programmusik sowie textgebundener Vokalmusik. Diese geben, wenn auch nicht grundsätzlich geeignet, inhaltliche Ansatzpunkte für eine audiovisuelle Umsetzung.

<sup>109</sup> Armin Brunner zieht diesbezüglich den Vergleich zur Höhlenerzählung von Platon: „Man sieht nicht das Ding, man sieht nur den Widerschein. In diesem Sinn sind Musiker, die aktiv miteinander in Beziehung treten, ... ein auch immer wieder faszinierender Einblick in das Innenleben der Musik selbst.“ In: Die Bilder des Adrian Marthaler, Epilog.



Die vielfältigen Möglichkeiten, Musik zu interpretieren und auch mit verbalen und visuellen Gestaltungsmitteln zu kombinieren, eröffnet den Programmgestaltern von Fernseh-Musiksendungen eine breite Darbietungspalette. Verschiedene Präsentationsformen ermöglichen es, unterschiedliche Sinngehalte von Musik zu vermitteln.

Musik im Fernsehen kann unterschiedliche Funktionen haben. Sie kann als Transportmittel für außermusikalische Informationen eingesetzt werden und in dieser dienenden Funktion einleiten, verknüpfen, unterhalten, Klangkulisse sein. Ferner kann sie als Spannungsträger dienen. Und: Musik kann helfen, Sendeinhalte zu verdeutlichen und auch zu interpretieren, zum Beispiel historische Situationsbeschreibungen oder Milieuschilderungen. In den drei genannten Funktionen wird Musik als integraler Bestandteil der Sendebotschaft eingesetzt, und zwar als Mittel zum Zweck, indem sie Atmosphäre und Strukturen schafft, beispielsweise mit Hilfe leitmotivischer Montage. Bisweilen wirkt sie auch als Symbolträger.

Musik kann in einer Sendung auch selbst Anliegen sein, kann zentraler, Strukturen schaffender Vermittlungsinhalt in einer Fernsehproduktion sein.

Mit dem Aufkommen der Medien sind zwei grundlegende Veränderungen im Musikleben einhergegangen. „Jedes musikalische Ereignis kann aufgezeichnet und damit aufbewahrt werden (‘Dokumentationsmerkmal’). Jedes musikalische Ereignis kann über die Massenmedien einer Vielzahl von Menschen weitervermittelt werden (‘Verbreitungsmerkmal’).“<sup>110</sup>

Musik verschiedener Stilrichtungen, heute massenhaft produziert, verbreitet und genutzt, ist unter diesen Bedingungen Massenmusik.<sup>111</sup> Die Medien, vielfach Massenmedien genannt, erfüllen mit der Massenware Musik individuelle Bedürfnisse und gewähren allen Individuen Teilhabe an der Kultur, und zwar zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten<sup>112</sup> und in unterschiedlichen Präsentationsformen, unabhängig von Ort und Zeit einer Aufführung (sofern die apparativen Voraussetzungen erfüllt sind).

Das Massenmedium Fernsehen macht eine wenn auch mittelbare Teilhabe an musikalischen Ereignissen in der Welt möglich. Es hebt jedoch das dem Ursprung nach elementare Gemeinschaftserlebnis Musik auf, das im Konzertsaal zwischen Musikern und Publikum entsteht. Während Musik im Hörfunk rein akustisch übertragen wird, fügt das Fernsehen Beschauliches hinzu. Es gewährt neben dem Hörerlebnis beispielsweise die Betrachtung von Dirigenten und ausübenden Musikern und schafft damit eine Dar-

---

<sup>110</sup> Rocholl, P., Fragen der unterschiedlichen Vermittlung von Musikwerken in den Medien - Gründe, Tendenzen, Auswirkungen, S. 76.

<sup>111</sup> Davon betroffen ist weniger die klassische Musik als vielmehr die Unterhaltungsmusik.

<sup>112</sup> Trifft - im Vergleich zum Fernsehen - besonders auf das Medium Hörfunk zu.

bietungsform, die dem Live-Musik-Erleben ähnelt. Musik erhält dadurch Ereignischarakter.

#### 3.2.3.2.2 Wort

Das Fernsehen ist auch ein verbales Medium. Die gesprochene Sprache ist ein wesentliches Ausdrucksmittel des Fernsehens. Im Fernsehen wird neben wissenschaftlicher Fachsprache, Dialekten und auch Bühnensprache zumeist die Gemein- bzw. Umgangssprache angewendet, die einen hohen Grad an Verstehbarkeit gewährt. Bei Sendungen verschiedener Ressorts dominiert zumeist der verbale Text (Musiksendungen beispielsweise je nach Form ausgenommen), der nicht bildbeschreibend, sondern bildergänzend, auch bildkommentierend gestaltet ist. In der Fernsehpraxis wird in der Regel bei vorproduzierten Sendungen zuerst die Bildfolge festgelegt und dann der Text angepaßt.

Sprache ist primär abstrakt. Bedeutungen von Worten und ihre Anwendungsbereiche sind, wie bereits erwähnt, weitgehend durch Konvention festgelegt. Sprache bietet eine breite Darstellungspalette an. Sie kann dazu dienen, allgemeine Bewußtseinsinhalte, Abstraktes zu formulieren, Begriffe zu präzisieren, Ideen oder Konzepte zu konkretisieren, Relationen aufzuzeigen, Gedanken, Meinungen und auch Gefühle nachzuzeichnen, Bilder entstehen zu lassen sowie Bildanalysen vorzunehmen und damit die Bedeutungsvielfalt von Bildern zu bannen.

Sprache im Fernsehen ist öffentlich. Sie wird fast ausschließlich in gesprochener Form angewandt - mit Ausnahme von Schrifteinblendungen -, und zwar live oder vorproduziert. Sie kann in Erscheinung treten als Aussage einer handelnden Person, sie kann Bild und auch Musik erläutern und kommentieren, sie kann auch losgelöst von Bild und Musik kontrastierend eingesetzt werden und eigenständig Inhalte darlegen. Sprache kann auch bildlich, metaphorisch sein.

Ist die sprechende Person im Fernsehbild zu sehen, so ist in der Fernsehsprache von der Stimme aus dem „On“ die Rede; die Sprechsprache ist bildimmanent. Ist der Sprecher/die Sprecherin dagegen im Bild nicht gegenwärtig, sondern nur akustisch zu vernehmen, spricht er/sie aus dem „Off“. Die Sprechsprache ist dabei bildtranszendent. Bei dieser Form kann der verbale Text dem Bildmaterial angepaßt werden. Es lassen sich auch unterschiedliche Einstellungen aneinanderfügen, die erst durch den „Off“-Ton zu einer Einheit verschmelzen und auch Spannungselemente aufweisen. Worte, insbe-

sondere im „On“ gesprochen, haben je nach Inhalt und Vortragsart oftmals emotionale Wirkung.

Fernsehsendungen werden meist in der vertrauten häuslichen Atmosphäre empfangen. Die intim-persönliche Sprache des Fernsehens harmoniert mit ihr, insbesondere bei Monologen. Letztere muten wie ein Zwiegespräch zwischen Sprecher und Fernsehzuschauer an.

Es werden unterschiedliche Redeformen der verbalen Sprache unterschieden.

1. Beim inneren Monolog führt eine Person eine Art Selbstgespräch; im Fernsehen mitunter technisch durch akustisch verzerrte Stimme vermittelt.
2. Spricht eine Person laut mit sich selbst, handelt es sich um den äußeren Monolog. Da ein Monolog eine Art einseitiger Vortrag ist, besteht die Gefahr, daß die Zuschauer unaufmerksam werden, selbst wenn zusätzliche Anschauungsmittel für Abwechslung sorgen. Dem entgegenwirken können a) ein geschickter formaler Aufbau des Gesagten, übersichtlich gegliedert, mit Interesse weckendem Anfang und appellartigem oder pointenreichem Ende, b) eine jeweils vom Thema abhängige, bisweilen konzentrierte, stets verständliche Gestaltung des Inhalts, c) eine angemessene Vortragsweise, mal sachlich, mal emotional - mit privatem Tonfall.

Anders der Dialog, ein Zwiegespräch, charakterisiert durch den Wechsel von Rede und Gegenrede zwischen zwei oder mehreren Personen.

3. Der innere Dialog bezeichnet ein in das Denken verlegtes Zwiegespräch.
4. Der äußere Dialog meint eine Unterredung zwischen zwei oder mehreren Personen - nach Ernst Zeitter die am häufigsten verwendete Form sprachlicher Mitteilung im Fernsehen.<sup>113</sup>

Auch Dialoge bzw. Mehrgespräche, die einen belebteren Bildeindruck als Monologe vermitteln, fordern formale und inhaltliche Gliederung. Verantwortlich dafür ist - ohne in den Vordergrund zu treten - der Interviewer beim Dialog, der Diskussionsleiter beim Mehrgespräch.

Beim Dialog gibt es meist einen Fragenden und einen Antwortenden; beide sind gleichwertig. Der Interviewer führt in die Thematik ein, stellt Fragen, läßt dem Auskunftgebenden auch Zeit zu antworten, führt im Idealfall zu einem Gespräch zweier gleichberechtigter Partner, lenkt wenn nötig ein, um sich nicht zu weit vom Thema zu entfernen, markiert Schwerpunkte, leitet zum Ende hin.

Der Interviewer befindet sich in einer stellvertretenden Position. Seine Aufgabe ist es, eine direkte Verbindung zwischen Befragtem und Kamera und damit zum Fernseh-

---

<sup>113</sup> Vgl. Zeitter, E., Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung ?, S. 37.

zuschauer herzustellen. Nicht immer gelingt es, dem Zuschauer ein Gefühl der Zugehörigkeit zu vermitteln. Oftmals ist er nur „Zaungast“.

Beim Mehrgespräch ist der Fernsehzuschauer hingegen Beobachter. Aufgabe des Leiters einer Diskussion mehrerer gleichberechtigter Personen ist es, das Gespräch kurz einzuleiten, darauf zu achten, daß sämtliche Standpunkte erläutert werden, darüber diskutiert wird, jeder zu Wort kommt und dadurch der Zuschauer angeregt wird, nachzudenken und selbst Meinung zu beziehen.

Über die Art und Weise, wie Texte in Fernsehsendungen, die klassische Musik vermitteln, gestaltet sein sollten, gibt es unterschiedliche Meinungen. Nachfolgend einige Aspekte dazu:

„Die Kunst der Sprache des Fernsehens ist die Kunstlosigkeit“.<sup>114</sup> Dieses Zitat gibt einen allgemeinen, wesentlichen Hinweis. Die informierenden, beschreibenden, erläuternden, bisweilen kommentierenden Worte sollen kunstlos sein, sie sollen einfach gewählt und damit leicht erfaßbar sein. Das Fernsehen ist, wie bereits ausgeführt, ein flüchtiges Medium. Es fehlt in der Regel die Möglichkeit der „Rückblende“, die beispielsweise beim Lesen gegeben ist. Ferner bedingt die gleichzeitige Ausstrahlung von Bild und Ton eine intensivere Zuwendung der Zuschauer, um beide Elemente in ihrer Kombination aufzunehmen. Gesprochene Aussagen sollten daher weniger komplex sein als gelesene. Die angeführten Eigenschaften fordern Programmgestalter dazu auf, verständlich zu formulieren.

Zu beachten ist, daß die Sprache im Fernsehen einfacher gehalten sein sollte als für Presse und auch Hörfunk, möchte man denselben Grad an Verstehbarkeit erlangen. Dies belegt ein von Fleck erarbeitetes Analyseergebnis zur mittleren Verstehbarkeit von Aussagen. Für gelesene Aussagen sind danach pro Satz 15,2 Wörter, für gehörte 14,5 Wörter und für gehörte Aussagen, die mit Bildern kombiniert sind, 13,7 Wörter Maß für vergleichbares Verstehen.<sup>115</sup>

Vor allem drei Faktoren beeinflussen die sprachliche Verstehbarkeit: die Satzlängen, die Satzkomplexität und das Vokabular.<sup>116</sup>

Lange, verschachtelt konstruierte Sätze setzen das Verständnis von Aussagen herab. Hauptsätze sind geeignetes Stilmittel für verständliche Fernseh-Vermittlungsarbeit. Nebensätze können als Träger bildlich nicht darstellbarer Informationen benutzt

---

<sup>114</sup> Eckert, G., Die Kunst des Fernsehens, S. 66.

<sup>115</sup> S. dazu Bosshart, L., Untersuchungen zur Verstehbarkeit von Radio- und Fernseh-Sendungen, S. 201.

<sup>116</sup> Vgl. Bosshart, L., a.a.O., S. 198.

werden. Neben komplizierten Satzkonstruktionen können auch Fremdwörter, Abkürzungen und seltene Ausdrücke verständniserschwerend wirken. Besonders bei speziellen Themen, zum Beispiel der Musikwissenschaft, ist eine für jedermann verständliche Ausdrucksweise anzustreben.

Zum einen sind konkrete Aussagen abstrakten vorzuziehen. Zum zweiten „... muß festgehalten werden, daß Aussagen in dramatisierter, personifizierter oder ‘Story-Form’ eine erheblich bessere Verstehbarkeit aufweisen als generelle Statements zu Objekten, die sich der persönlichen Betrachtung und Beobachtung entziehen.“<sup>117</sup> Zum dritten sollten Aussagen nicht zu fachspezifisch sein. Ist der Gebrauch von Fachausdrücken unvermeidbar, können kurze Definitionen, zum Beispiel im Nebensatz untergebracht, für Klärung sorgen, ohne schulmeisterlich zu wirken. Ein weiterer Faktor ist hinzuzufügen: Aussagen sollten inhaltlich und formal strukturiert sein. Gut gegliederte Informationen, zum Beispiel die Zusammenfassung in Hauptpunkte, tragen zum besseren Verständnis bei.

Louis Bosshart nennt eine mögliche Folge, die durch nicht verständliche bzw. mißverständliche Texte entstehen kann. „Wird jedoch ein Wort oder eine Abkürzung einmal nicht verstanden, dann hat dies Folgen für das Verstehen von ganzen Passagen, die diesen vorangingen und solcher, die ihnen folgten. Knicke im Prozeß des Verstehens bewirken nämlich, daß vorhergehende Aussagen schneller vergessen und folgende Aussagen schlechter verstanden werden, als wenn ein einigermaßen regelmäßiger Prozeß stattfindet. Mehrere Knicke lassen Aufmerksamkeit und Interesse derart abfallen, daß ‘Abschalten’ auf der ganzen Linie die Folge sein kann.“<sup>118</sup>

Das „Abschalten“ kann auch bedingt sein durch eine zu geringe Anzahl von Informationen, die an die Zuschauer herangetragen werden. Langeweile und damit verbunden unkonzentriertes Zusehen und Zuhören können die Folge sein. Hingegen wird der Verstehensprozeß durch eine zu dicht gedrängte Kette an Informationen erschwert. Der dabei entstehende Informationsstreß kann durch die Umgangssprache gemildert werden, also durch eine stärker verbal, weniger nominal geprägte Ausdrucksweise. Sie kann bei musikwissenschaftlichen Themen jedoch nicht immer angewandt werden.

„Es gibt eine Faustregel der Praktiker, die besagt, daß pro Sendeminute ein Hauptpunkt mit Aussicht auf Verstehbarkeit verarbeitet werden kann und soll, sofern die Aussage insgesamt 20 Minuten nicht überschreitet.“<sup>119</sup>

Die Sendedauer von Textpassagen in Fernsehsendungen variiert je nach der Darstellungsform einer Sendung, dessen Thema und Gesamtlänge.

---

<sup>117</sup> Bosshart, L., a.a.O., S. 204.

<sup>118</sup> Bosshart, L., Untersuchungen zur Verstehbarkeit von Radio- und Fernseh-Sendungen, S. 199.

<sup>119</sup> Bosshart, L., a.a.O., S. 204.

Im Fernsehen wie auch im Hörfunk werden oftmals geschriebene Texte wörtlich verlesen, ohne daß die Rezipienten die so transportierten Inhalte als künstlich vorgelesen empfinden. Für beide Medien gilt: Sprache soll natürlich wirken, sie darf keine „Schreibe“ sein. Im Fernsehen ist diese Grundregel insbesondere dann zu beachten, wenn der Sprecher/die Sprecherin im Bild zu sehen ist.<sup>120</sup>

Wie schriftlich fixierte Texte auf die Zuschauer wirken, wie die darin enthaltenen Informationen und Botschaften verstanden werden, hängt entscheidend auch von der Vortragsweise ab.

Wichtig ist, das Ausdrucksmittel Sprache neben den mitgestaltenden Faktoren wie Mimik und Gestik sinnrichtig anzuwenden.<sup>121</sup>

Zum Redetempo ist anzumerken: Bei zu schnellem Sprechen können Lautbildungen undeutlich werden. Auch ein schleppender Vortrag ist zu vermeiden, da er ebenfalls verständniserschwerend wirkt. Das Sprechtempo kann variieren, wobei inhaltlich bedeutende Worte, Wortgruppen oder Sätze durch langsames, unbedeutende durch schnelleres Vortragen verständnisfördernd und spannungsreicher vorgetragen werden können.

Während des Sprechvorgangs kommt es zur Rhythmenbildung, das heißt zu mehr oder minder regelmäßigem Wechsel von betonten und unbetonten Silben. Solche Akzentsetzung kann sprachliche oder logische Gründe haben, aber auch einem rhythmischen Bedürfnis entspringen. Der Rhythmus des Sprechens wird mitbestimmt von Pausen, die als Ruhepol sowie zur Informationsverarbeitung der Zuschauer dienen, und Zäsuren, also Redeeinschnitten mit aktivem, dynamischem Charakter. Für die Dynamik empfiehlt sich eine gleichbleibende Lautstärke sowie ein sparsamer Einsatz von sprecherischen Ausdrucksmitteln, um zum Beispiel eine an sich schon dramatische Thematik wirksam werden zu lassen

Um einer Aussage Nachdruck zu verleihen, bedarf es auch der Sprechmelodie. Die menschliche Stimme besitzt Modulations- und Nuancierungsfähigkeiten. Dem aufmerksamen Zuhörer erscheinen weitere oder engere Höhenunterschiede deutlich als Spannungs- oder Lösungsvorgänge, die sowohl auf den Inhalt als auch auf das seelische Befinden des Sprechers bezogen werden können. Die Modulation einer Stimme während des Sprechens bestimmt die Melodie. Die Sprechmelodie ist dem logischen Sinnzusammenhang eines Textes unterzuordnen.

---

<sup>120</sup> Ausgenommen sind z.B. Nachrichtensendungen.

<sup>121</sup> Vgl. Essen, O. von, Sprechersche Ausdrucksgestaltung, S. 12 ff.

Ein weiterer wesentlicher sprecherischer Faktor ist die Stimmfarbe. Jede Stimme ist individuell klangfarblich geprägt. Die Stimmfarbe ist naturgegeben und wird vom anatomischen Bau der Stimmorgane vorgegeben, also von Kehlkopf, Rachen-, Mund- und Nasenraum.

Die angeführten Faktoren tragen dazu bei, Worte als Bedeutungs- und Funktionsträger zu verbinden und zu gestalten sowie Wortbeiträge in Wort-Musik-Sendungen ergänzend, begleitend, umrahmend oder kontrapunktierend zu klassischen Musikwerken in Beziehung zu setzen.

Die sprecherische Vortragsweise, das Sprechtempo, die Betonung wichtiger Textstellen und die Intonation des Vortragenden können den Fernsehteilnehmern entscheidende Rezeptions- und Verstehenshilfen geben.

Die menschliche Stimme entscheidet darüber, wie eine Aussage aufgenommen wird und gibt zudem Auskunft über die Befindlichkeit des Sprechenden. Sie „... wirkt rational (Inhalt des Gesagten) und emotional (sprachliche und sprecherische Gestaltung des Gesagten, Melos, Dynamik und Klangfarbe der Stimme).“<sup>122</sup>

Fernsehen kann, da es technischer Mittler ist und als solcher Distanz zum Zuschauer schafft, entblößen, kann beispielsweise eine vom Moderator vorgetäuschte Begeisterung aufdecken. „Die Art der Sprache ist ein Prüfstein der Wahrhaftigkeit.“<sup>123</sup>

Nach Ansicht der Verfasserin ist insbesondere bei der Vermittlung klassischer Musikwerke ein bloßes gestalterisches Ablesen unzureichend. Sie verlangen ein inneres Miterleben. „Moderation heißt: da ist jemand, der Musik zur Sprache bringt (stellvertretend für uns alle).“<sup>124</sup> Der Moderator fügt Musikwerke in geschichtliche Zusammenhänge, weist auf Kompositionseigenarten und -besonderheiten von Stücken hin, stellt eventuell Interpretationsvergleiche an und flicht Anekdoten ein. Dabei sollte er auch Stellung zu den Werken beziehen, eigene Erfahrungen und persönlichen Geschmack mit einfließen lassen, auch seine Faszination mitteilen und sie auf die Zuschauer zu übertragen suchen, das heißt eine „... durch seine Individualität hindurchgegangene Präsentation ...“<sup>125</sup> wählen. Eine Vermittlungsform, die wissende Teilhabe ermöglicht, fordert die Zuschauer oftmals zu aktiver Teilnahme an einer Sendung heraus, fordert auf, bewußt zu sehen und sich auf musikalische Entdeckungsreise zu begeben. Damit kann eine wesentliche, von Matejka formulierte Aufgabe der Vermittlungsarbeit erfüllt werden:

---

<sup>122</sup> Matejka, W., Musik im Radio, S. 77.

<sup>123</sup> Eckert, G., Die Kunst des Fernsehens, S. 66.

<sup>124</sup> Matejka, W., Musikanimation und Radio - Widerspruch oder Chance?, S. 523.

<sup>125</sup> Matejka, W., Musik im Radio, S. 81.

„Musikmoderation ist nun die seltene Chance öffentlichen Redens über Musik. Öffentlich auch der Intention nach, nämlich kommunikationsstiftend.“<sup>126</sup>

Mit Hilfe der Sprache kann der Programmgestalter die Zuhörer lenken, ohne sie zu bevormunden. Er erkundet, beschreibt, erklärt, deutet, wertet, trägt eine subjektive Erschließung vor. Seine Mitteilungen, persönlichen Stellungnahmen sollten so formuliert sein, daß sie als Meinungsangebot erkannt werden können. Es liegt bei den Zuschauern, sich vorgetragenen Auffassungen anzuschließen oder sich davon gedanklich und/oder emotional zu distanzieren.

Die verbale Sprache ist für einige Sendeformen, die für die Vermittlung klassischer Musik im Fernsehen angewandt werden, nahezu unentbehrlich. Dazu gehören unter anderem Gesprächskonzerte, Dokumentationen, Porträts und Features.

Sprache erleichtert nicht nur das Erfassen von Bildern sowie ihrer Verknüpfung und dient dazu, musikalische Strukturen zu erläutern, sondern sie kann helfen, das leicht aus dem Gleichgewicht geratende Verhältnis von Bild und Ton zu stabilisieren. Sie kann logisch-semantische Funktion übernehmen, die sich im Erklären, Verknüpfen, Argumentieren widerspiegelt. Sie kann aber auch emotional, also anregend, einstimmend, Assoziationen weckend wirken.

Sprache ist ein verbindendes Element im Fernsehen. Sie ist nicht nur „... der Motor, der den Ablauf des Programms bewirkt und trägt.“<sup>127</sup> Sprache kann eine Brücke sein zwischen Bild und Ton, zwischen der schwierig zu gestaltenden, leicht aus dem Gleichgewicht geratenden Verbindung von Bild und Musik.

Sind auch einzelne Worte in ihrer Bedeutung weitgehend festgelegt, so sind sie doch im Kontext, und damit in einem Text, verschieden interpretierbar.

Welche Bedeutung einem Wort zugeordnet wird, hängt auch von der Art eines Textes ab. Grob werden expositorische Texte, das sind Sach- bzw. Gebrauchstexte, von fiktionalen Texten unterschieden, also solchen mit erfundenen, erdichteten Inhalten. Bei Texten von Präsentatoren, Moderatoren und auch Experten für die Vermittlung von Inhalten jedweder Art im Fernsehen handelt es sich in der Regel um Sach- bzw. Gebrauchstexte.

Christian Doelker unterteilt nochmals in dokumentarische, fiktionale, ludische und intentionale Texte sowie Mischformen.<sup>128</sup> Die einzelnen Kategorien werden kurz charakterisiert.

---

<sup>126</sup> Matejka, a.a.O., S. 77.

<sup>127</sup> Eckert, G., Die Kunst des Fernsehens, S. 64.

<sup>128</sup> Vgl. Doelker, Chr., Kulturtechnik Fernsehen, S.158 ff.



1. Dokumentarische Texte dienen dazu, Wirklichkeit abzubilden, die auch inszeniert oder generiert sein kann. Ein realer Sachverhalt wird dargestellt, ein reales Objekt o.ä. als Beweis bisweilen mitgeführt. 2. Bei fiktionalen Texten, bei denen Bild und Text zunächst losgelöst voneinander sind, ist der Bezug zum Tatsächlichen ungewiß. Den Zuschauern bleibt es überlassen, Bezüge zur Wirklichkeit herzustellen. 3. Auch die ludischen Texte folgen eigenen Regeln. Sie setzen verschiedene Themen, in unterschiedlichen Darstellungsformen verarbeitet, zum Beispiel in Diskussionen oder in Dokumentationen, spielerisch, auch ritualisiert um. Es kann sich sogar um politisch-aggressive Auseinandersetzungen handeln. Besonders Musiksendungen zeigen oftmals ludischen Charakter, sei es durch das Musikspiel oder durch das Spiel mit Bildelementen und Handlungseinheiten. 4. Anders sind die intentionalen Texte strukturiert, deren Leitlinie eine Absicht ist, auf die alle Aussageelemente ausgerichtet sind. Werden Merkmale der einzelnen Textarten, ob informierend, meinungsorientiert, instruierend oder kommunikationsstiftend, miteinander kombiniert, können reizvolle Mischformen entstehen.

Sprache kann im Fernsehen wie auch in anderen Medien so angewandt werden, daß sie manipuliert, beispielsweise durch Gebrauch eines bestimmten Vokabulars, durch Vorenthalten von Informationen und damit einseitige Darstellung von Themen, durch Formulierung von Suggestivfragen und auch durch die Vortragsart.

#### 3.2.3.2.3 Geräusch

Fernsehen ist ohne Ton unvollkommen. Ein nur einige Sekunden andauernder tonloser Zeitabschnitt läßt bei den Rezipienten die Vermutung aufkommen, es handle sich um eine Tonstörung. Daher wird selbst bei tonlos scheinenden Bildsequenzen ein sogenannter Ruheton hinzugefügt. Neben Wort und Musik werden Geräusche über den akustischen Kanal ausgestrahlt.

Geräusche unterscheiden sich von Musik physikalisch durch die Art, die Periodizität der Schallschwingungen. Während Töne regelmäßige Schwingungen, also Sinusschwingungen aufweisen, zeigen Geräusche unregelmäßige, diffuse Schwingungen.

Geräusche bilden die akustische Realität ab. Originalton-Geräusche gibt es entweder in Form von Naturgeräuschen oder von Geräuschen, die durch Eingriff von Menschenhand in Kultur und Zivilisation entstanden sind. Geräusche können auch nachvertont werden.

Ziel ist es in der Regel nicht, sie künstlich zu synthetisieren, sondern authentische Geräusche durch andere Originalgeräusche zu ersetzen.

Häufig dienen Geräusche auch als Hintergrund. Sie werden meist auf Signalebene eingesetzt, können jedoch bisweilen auch sinngebend angewandt werden und dabei Motiv mit Zeichen-, sogar mit Symbolcharakter sein.

### 3.2.3.3 Bild und Ton

Mit Aufkommen des Hörfunks in den 20er Jahren büßten Konzerte bei Rundfunkübertragungen die visuelle Ebene ein. Denn: Nicht bzw. nur begrenzt hör- und erklärbare, vor allem visuell wahrnehmbare Informationsquellen, wie die Haltung der Musiker und des Dirigenten, deren Durchstehvermögen, teils auch spielerisch raffinierte Techniken entfallen beim Hörfunk-Konzerterlebnis. Das Fernsehen wie auch der Film ermöglichten dann wieder ein, wenn auch mittelbares, audiovisuelles Musikerleben und eröffneten damit ein breiteres Spektrum von Gestaltungsmöglichkeiten beispielsweise für die Vermittlung von Instrumentalmusik. Das wechselseitige Ineinandergreifen bzw. die Überlagerung, sogenannte Interferenz, der beiden heterogenen Aussagesysteme, des akustischen und des optischen Systems, charakterisiert die „Sprache des Fernsehens“. Aus der Synthese der beiden Aussagesysteme mit ihren unterschiedlichen Eigenschaften entsteht ein eigenen Gesetzen folgender, komplexer „Träger von Botschaften“.

Lange Zeit setzte die auf der Basis analoger Technik unbefriedigende Tonqualität des Fernsehens die Wirkung akustischer Inhalte gegenüber visuellen stark herab. Insbesondere Musik, vor allem klassische Musik, litt unter diesen Gegebenheiten, denn das Hörerlebnis bei Fernseh-Musiksendungen war qualitativ nicht vergleichbar mit dem von Schallplatteneinspielungen und Hörfunkübertragungen.

Die erheblichen technischen Verbesserungen der vergangenen Jahre (Mehrkanaltontechnik, Digitaltechnik) stellten hinsichtlich der Übertragungsqualität eine Balance zwischen Bild und Ton her. Auch können Bild und Ton mit heutigen technischen Geräten in gleicher Qualität aufgezeichnet und übertragen werden.

Bild und Ton sind zumeist zu einem audiovisuellen Geflecht miteinander verknüpft. Sie können jedoch auch voneinander losgelöst angewandt werden, ohne einander zu interpretieren oder zu entschlüsseln. Kontinuität und Diskontinuität prägen das Verhältnis dieser Ausdrucksmittel zueinander.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Vgl. Marie, J.-E., Für oder wider die reine Musik im Fernsehen, S. 254 f.

Die Mehrkanaligkeit des Fernsehens macht es möglich, Inhalte auf unterschiedlichen, auch verschieden miteinander kombinierbaren Kommunikationsebenen weiterzugeben. So kann der Kommunikator Musik und Sprache als zentrale Vermittlungsachse wählen, unterlegt mit Bildmaterial, er kann eine primär optische Umsetzung vornehmen, bei der Musik, Sprache und/oder atmosphärische Geräusche reine Hintergrundfunktion haben, oder er kann sich für eine ausgewogene Bild-Ton-Konstellation entscheiden. Die Wahl der Kommunikationsebenen und auch der Kommunikationsträger (bei tonlichen Elementen Musik, Wort, Geräusch, bei bildlichen Elementen reale und künstlich erzeugte, stehende und bewegte Bilder, Fotomaterial, Graphiken u.a.) ist nicht nur vom Inhalt abhängig, sondern auch von der Darstellungsform einer Fernsehsendung.

Bild und Ton sind vom Ursprung her unterschiedlich. Während das Aussagesystem der Bilder primär konkreter, d.h. gegenständlicher, auch individueller Art ist, sind die Aussagesysteme der Worte und der Musik vor allem abstrakt, vom Dinglichen losgelöst; sie existieren für sich.<sup>130</sup> Bilder können jedoch auch verschiedene Grade von Abstraktheit, Worte und Musik solche von Konkretheit aufweisen. Mündliche oder schriftliche Wortsprache bietet den Rezipienten zumeist mehr Freiraum zur inneren Ausgestaltung als konkretes, anschauliches Bildmaterial. Dort, wo der Darstellung der vermittelten Inhalte ein höherer Allgemeinheits- und damit Abstraktionsgrad inne ist, wo die Ebene der Beschreibung verlassen wird, ist das verbale Aussagesystem überlegen.

Ein weiterer Unterschied: der Räumlichkeit des Bildes steht die Zeitlichkeit des Tons gegenüber. Neben diesen primären Eigenschaften sind bei Produktionen aber auch die spiegelbildlichen Verhältnisse zu beachten, nämlich von Bild und Zeit (denn die den Bildern oftmals eigene Bewegung bzw. Prozeßhaftigkeit verleiht ihnen zeitliche Struktur) sowie von Ton und Raum (denn der Ton ist beispielsweise auf die räumlichen Verhältnisse hin auszusteuern). Sofern Bild und Ton korrespondierend angelegt sind, machen zum Beispiel Ortswechsel im Bild die Veränderung des Tons notwendig.

„Zeitgefühl oder Tempogefühl entsteht im Film aus der dialektischen Spannung zwischen der Bewegtheit, allgemeiner formuliert der Informationsdichte der einzelnen Einstellung und dem Großrhythmus, der aus der Abfolge der Einstellungen resultiert. Zu letzterem gibt es in der Musik keine Entsprechung.“<sup>131</sup> Zeit artikuliert sich im Film anders als in der Musik. Während filmische Zeit von Stillstand zu Stillstand ungleichmäßig vergeht, verläuft musikalische Zeit fließend. Eine Bildsequenz kann aus einer

---

<sup>130</sup> Vgl. dazu Doelker, Chr., Kulturtechnik Fernsehen, S. 31 ff. u. 173 ff.

<sup>131</sup> Pauli, H., Musik im Fernsehen, S. 1025.

Folge sehr kurzer, aneinandergeschnittener Einstellungen bestehen. Eine Stärke des Fernsehens liegt in der Möglichkeit, ungleichförmige, stets neue Bildinformationen rasch aufeinander folgen zu lassen. Der Ton dagegen, insbesondere Konzertmusik, fordert ausgedehnte Zeiträume. Bilder können von den Rezipienten sofort aufgenommen und auch erfaßt werden. Klänge müssen erst vergehen. Sie bedürfen der Einbindung in mehr oder minder länger andauernde musikalische Kontexte, in das musikalische Werkganze. Auch Worte und ihre teils bildlichen Bedeutungen fordern, entschlüsselt zu werden.

Die unterschiedliche Anlage von Bild- und Tonebene verbietet, die akustische Kommunikationsebene parallel zur optischen stereotyp zu wechseln.

Der Abstand, der sich aus dem zeitlichen Auseinanderklaffen von Bild- und Klangdeutung ergibt, ist nach Armin Brunner nicht aufhebbar, eine Synthese zwischen Klang- und Bildkomposition nicht gestaltbar, sofern die Bilder Spiegel der Musik sein sollen.<sup>132</sup> Programmacher sollten Bild und Ton so kombinieren, daß die Rezipienten diese parallel aufnehmen und verarbeiten können.

Bild und Ton sind auf vielfältige Weise miteinander kombinierbar: ob zeitlich parallel oder mit Phasenverschiebung angeordnet, ob räumlich stimmig geführt oder experimentell auseinanderlaufend, ob inhaltlich einer oder verschiedenen Aussagen dienend. Eine extreme Form liegt vor, wenn Bild und Ton kontrapunktisch verkoppelt sind. Dahinter verbirgt sich die Überlegung, den bestehenden Gegensatz der beiden Aussagesysteme absichtlich zu betonen nach dem Prinzip „Annäherung ... durch Distanzvergrößerung ...“.<sup>133</sup>

Charakteristisch für das Verhältnis von Bild und Ton ist, daß sie wechselseitig einander beeinflussen können, zum Beispiel Worte und Musik die Wirkung von Bildern verstärken oder herabsetzen können und umgekehrt. Dabei lassen sich mehr informative oder aber gefühlsanregende Komponenten hervorheben.

Sprache dient häufig dazu, eingeblendetes Bildmaterial zu erläutern, zu kommentieren, sofern die Bildkomposition nicht als eigenständiger Aussagekomplex angelegt ist. Sprache kann jedoch ebenso wie Musik auch eine Bilderwelt bei den Rezipienten entstehen lassen. Ein sensibler Einsatz der künstlerischen Ausdrucksmittel in Fernsehproduktionen ist notwendig, damit die von Kameraleuten eingeholten Bildeinstellungen nicht mit visuellen Assoziationen der Rezipienten kollidieren, die durch die Wirkung der Bilder selbst, aber auch durch Musik und Sprache entstehen können. Bild und Ton sollten nicht miteinander konkurrieren. Sie sollten sich vielmehr ergänzen, auch und

---

<sup>132</sup> Vgl. Brunner, A., Kann Musik sichtbar werden? (I), S. 11 f.

<sup>133</sup> Brunner, A., a.a.O., S. 12.

gerade bei kontrapunktischer Anordnung. Eine ganzheitliche visuell-akustische Gestalt ist anzustreben, bei der die Ausdrucksmittel sich durchdringen. Denn: Deren Uneinheitlichkeit erschwert den Aufnahme- und Verstehensprozeß bei den Rezipienten. Das Verschmelzen von Bild und Ton kann zu einer Rezeptionsweise führen, bei der die gleichberechtigten Elemente nicht bewußt getrennt wahrgenommen werden. Allerdings sollten die Spezifika beider Aussagesysteme nicht verlorengehen, Verbindendes ebenso wie Unterschiedliches spürbar bleiben.

Einige Gedanken zur Bild-Musik-, dann zur Bild-Wort-Beziehung.

Bild und Musik miteinander zu kombinieren ist eine anspruchsvolle Aufgabe. Es gilt als erwiesen, „... dass der visuelle Eindruck weit stärker ist als der akustische; die Bilder haben für den Zuschauer eine erheblich größere Glaubwürdigkeit als die Töne.“<sup>134</sup> Mit diesem Zitat wird ein vieldiskutiertes Grundproblem zur Thematik „Klassische Musik im Fernsehen“ angesprochen. Gemeint ist die mit der Kombination von Bild und Musik verbundene mögliche Gefahr, Bilder könnten die Musik verdrängen. Neben der Auffassung, Musik und Bild seien heterogene Informationssysteme, deren optische und akustische Wahrnehmungsverläufe konträr zueinander stehen (die stabile, verlässliche Sehwelt gegenüber der flüchtigen, labilen Hörwelt), wird die Meinung vertreten, daß sich musikalische und optische Wahrnehmungsanteile zu einer Wahrnehmungseinheit höheren Grades zusammenschließen.<sup>135</sup>

Bilder können Musik überdecken, sie können gleichwertig angeordnet sein oder Musik in den Vordergrund treten lassen.

Für die bloße Bebilderung von Musik prägte Armin Brunner, der die Entwicklung der narrativen Visualisierung von klassischer Musik im Fernsehen wesentlich beeinflusst hat, den Begriff „Fernsehautologie“.<sup>136</sup> Paradebeispiel dafür sind Bilder des Flusses Moldau zu der mit der „Moldau“ von Friedrich Smetana besetzten Tonebene.

Musikwerke erhalten in Fernsehsendungen ein optisches Äquivalent. Es ist das Ergebnis bilddramaturgischer Arbeit, die ihre Leitlinien dafür zumeist dem Charakter der Musik entnimmt, insbesondere ihrem Tempo, ihrem Rhythmus und auch der Klangfarbe.

Bilder können, wie bereits erwähnt, Musik und ihre Wirkung verändern. Sie können auch assoziative Hilfen geben. Bei der Bebilderung von Musik ist darauf zu achten, den

---

<sup>134</sup> Brunner, A., Kann Musik sichtbar werden? (I), S. 11.

<sup>135</sup> Exemplarisch sind diesbezüglich die Untersuchungen von Klaus-Ernst Behne zum audiovisuellen Musikerleben. Diese haben u.a. ergeben, daß konzeptionell gestaltete Bildfolgen die Wahrnehmung von Musik positiv beeinflussen können. Vgl. Behne, K.-E., Musik(-er) zwischen Technologie und Werbung, S. 21.

<sup>136</sup> Siehe auch Hänecke, F., Musik am Fernsehen, S. VI.

künstlerischen Ansprüchen eines musikalischen Werks und damit des Komponisten gerecht zu werden. Diese sind oftmals schwer einzuschätzen.

Klaus-Ernst Behne vertritt die Auffassung: „... auch die gutgemeinte, experimentierende Unterlegung der Musik mit verstärkenden Bildfolgen nehmen dem Hörer die Freiheit des interpretierenden Erlebens. Der sich daraus ergebende reduzierte Assoziationsraum als Verlust der Freiheit des Hörers erscheint wesentlich gravierender als der Verlust der Aura ...“.<sup>137</sup> Auch Hansjörg Pauli meint, daß es unmöglich ist „... Werke ohne Verlust abzubilden ...“.<sup>138</sup>

Das Verhältnis von Bild und Musik kann eher aus dem Gleichgewicht geraten als das von Bild und Wort. Worte können sich verständlicher gegen Fehldeutungen verteidigen als Musik, denn Worte und ihre Bedeutung stehen weitgehend fest, Klänge dagegen sind vieldeutig. Die von den Rezipienten jeweils entwickelten Interpretationen der einzelnen Elemente können überlappen, sich sogar gegenseitig aufheben.

Sowohl Musik als auch Bild vermögen es, emotionale Wirkungen bei den Rezipienten auszulösen, auch Atmosphäre zu schaffen. Unterstützt das eine Element das ebenfalls emotional angelegte andere, korrelieren also Musik und Bild in ihrer Aussage, erschwert sich für die Rezipienten ein distanzierteres, auch kognitives visuelles bzw. akustisches Wahrnehmen.

Eine weitere Schwierigkeit: Bilder erzählen Geschichten, absolute Musik hingegen nicht. Bildwahl und Montage des Bildmaterials so zu wählen, daß die Musik nicht überdeckt wird, ist oftmals Kernproblem bei der Gestaltung einer Musiksendung.

Für das Medium Fernsehen ist ein ständiger Wechsel von Bildeinstellungen charakteristisch. Eine zu detailintensive und informationsreiche Bildfolge kann jedoch die Aufmerksamkeit der Zuschauer so sehr beanspruchen, daß ein konzentriertes Hören der Musik erschwert wird, sie nur Begleitfunktion hat. Doch auch eine an Informationen zurückhaltende Sendepassage kann nachteilig sein. Verlust an Informationsgehalt mindert die Aufmerksamkeit und damit den Wirkungsgrad einer optisch-akustischen Aussage.

Bei einem Konzert im abfotografierenden Stil, aber auch bei anderen Sendeformen, kann die Partitur eines Werks Leitfaden für die bildliche Umsetzung sein. Dabei werden Grundzüge der motivisch-thematischen Entwicklung, Themeneinsätze, Solopassagen,

---

<sup>137</sup> Behne, K.-E., Vier Thesen zur Situation der Musik im Fernsehen, S. 101. - Die Bezeichnung „Verlust der Aura“ stammt von Walter Benjamin und bezieht sich auf die Wahrnehmungssituation klassischer Musik im rein akustischen Medium Hörfunk.

<sup>138</sup> Pauli, H., Zur besonderen Situation der Musik im Fernsehen, S. 104.

instrumenteller Wechsel, Beziehungsreichtum der Stimmgruppen sowie charakteristische Details in der Instrumentierung abgebildet. Die Übersetzung von Musik nach Partitur in bildhafte Ausdrucksformen, auch als „Zeigestockregie“<sup>139</sup> bezeichnet, läuft Gefahr, durch immer wiederkehrende Bildeinstellungen und damit visuelle Eintönigkeit, den dynamischen, abwechslungsreichen Charakter von Musik zu zerstören, den Erlebnisraum der Zuschauer einzuengen und dadurch ermüdend zu wirken. Bisweilen können Bild- und Tonebene störend auseinanderklaffen. Ein Beispiel dafür: Im Bild ist ein aktiver Cellist zu sehen, die auditive Ebene hingegen ist mit dem vollen Orchesterklang besetzt. Eine weitere Gefahr besteht darin, daß die zur Musik gewählten Einstellungen als Gängelung der Fernsehzuschauer empfunden werden. Auch kann der fehlende unmittelbare Kontakt zwischen Musikern und Publikum, der im Konzertsaal gegeben ist, das Hörerlebnis mindern.

Ein Vorteil der abfotografierenden Darstellungsform: „Durch die Intimität der Bilder, die Nähe zu den spielenden Musikern, (kann) eine Nähe zum musikalischen Werk erreicht werden.“<sup>140</sup>

Die für das Fernsehen charakteristische Wechselbeziehung von Bild und Ton birgt eine wesentliche Chance in sich. Friedrich Sieburg meint: „Die Musik öffnet gleichsam die Beschränkung des Bildes, sie erzeugt allgemeine Empfindungen, also solche, die über die an die Vorgänge auf dem Bildschirm geknüpften weit hinausgehen und diese Vorgänge zwar unbestimmter, aber auch perspektivischer machen.“<sup>141</sup>

Die Elemente Bild und Musik können nicht nur einander einengen, sich sogar verdrängen, sondern auch wechselwirkend ihre Aussagekraft erhöhen und ihre Erlebnisfelder für die Rezipienten erweitern. Durch Synthese eröffnen sie neue Interpretationsmöglichkeiten. Programmacher sind aufgefordert, diesbezüglich eine experimentierfreudige Mediendramaturgie zu betreiben.

Auch Bild und Wort sind verschieden miteinander koppelbar. Sind Visuelles und Verbales nicht parallel, inhaltlich stimmig angeordnet, kann entweder das eine oder das andere Element das Kontinuum bilden, in das das jeweils andere Element eingelagert ist: entweder verbale Texte in Bildsequenzen oder Einzelbilder und Bildfolgen in „Sprachteppiche“.

In einer Vielzahl von Fernsehsendungen ist die Sprache den Bildeinstellungen überlagert. Auch Bilder können der berichtenden, kommentierenden, deutenden Sprache übergeordnet sein. Beide Elemente können sich auch kontrapunktisch voneinander abheben.

---

<sup>139</sup> In Anlehnung an Schmidt, H.-Chr., Das Fernsehen als moralische Anstalt?, S. 7.

<sup>140</sup> Brunner, A., Kann und darf man Musik sichtbar machen?, S. 25.

<sup>141</sup> Sieburg, F., Klangkulisse zum Bildschirm, S. 197.

Für die Beziehung von Bild und Wort gilt also, wie für die von Bild und Musik, daß sie sich nicht nur ergänzen bzw. sich in der Aussage unterstützen, sondern sich auch losgelöst, sogar gegensätzlich zueinander verhalten können. Eine weite Bild-Wort-Korrelation liegt vor, wenn zwar das Thema identisch ist, Bildgestaltung bzw. verbaler Text jedoch Eigendynamik entwickeln. Ist die Gestaltung von Bild und Wort dagegen aufeinander abgestimmt, nehmen sie inhaltlich Bezug zueinander, so handelt es sich um eine enge Bild-Wort-Korrelation.<sup>142</sup>

Es sollte darauf geachtet werden, daß die Aussageabsichten, die Botschaften, ihre Wirkung nicht verfehlen. Eine „Bild-Ton-Schere“ ist zu vermeiden. Dabei laufen die durch Bild bzw. Wort ausgelösten Assoziationen, für die Rezipienten schwer vereinbar, auseinander. Die Informationsstränge verselbständigen sich. Je abstrakter die sich im Bild spiegelnde Thematik ist, um so wichtiger ist oftmals die sprachliche Information. Sie kann zurücktreten bei konkreten, die Phantasie herausfordernden Inhalten bzw. Bildfolgen.

Sofern optische und akustische Elemente einer Quelle entstammen, also ereignishaft verbunden sind, handelt es sich um einen monogenen bzw. einsträngigen Text. Dargestelltes ist seh- und hörbar. Personen und Ereignisse sprechen direkt zu den Fernsehteilnehmern. Beim plurigenen bzw. mehrsträngigen Text entspringen Bild und Ton dagegen unterschiedlichen Quellen und können auch in sich aufgesplittet sein, aus mehreren Informationssträngen bestehen. Aufgabe der Rezipienten ist es, sie im Wahrnehmungsprozeß zusammenzuführen.<sup>143</sup>

Drei Formen der Ausdehnung von Bild- und Textsegmenten werden unterschieden: Entweder vollzieht sich mit dem Wechsel einer Einstellung auch eine thematische Veränderung; Bild und Text beginnen und enden dabei zeitlich parallel. Oder: ein Bildschnitt wird vorgenommen, bevor eine Texteinheit abgeschlossen ist; der Text lappt also zeitlich über. Oder: Der Text endet, während die Bildsequenz noch läuft.<sup>144</sup>

Laut einer Untersuchung von Fleck entspricht ein einzelnes Bild in der Regel einem ganzen Satz. Daraus resultiert, daß die sprachliche Aussage der bildlichen meist hinterherhinkt. „Sie ist naturgemäß schwerfälliger in Raum und Zeit.“<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Vgl. Doelker, Chr., Kulturtechnik Fernsehen, S. 195.

<sup>143</sup> Vgl. Doelker, Chr., Kulturtechnik Fernsehen, S. 165 ff.

<sup>144</sup> Vgl. Burger, H., Sprache der Massenmedien, S. 306 f.

<sup>145</sup> Bosshart, L., Untersuchungen zur Verstehbarkeit von Radio- und Fernseh-Sendungen, S. 202.



Allgemein gilt, daß die mehr oder weniger kontinuierlichen, dynamischen Bildfolgen stärker unsere Sensibilität, Worte stärker unsere Rationalität ansprechen.<sup>146</sup> Paul Heimann interpretiert das Aufeinandertreffen von Sprache und Bild im Fernsehen als ein Wiederaufleben des von Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ thematisierten Prinzipien- und Formen-Gegensatzes zwischen Apollinischem und Dionysischem<sup>147</sup>. Demnach spiegelt sich das Apollinische, das Maßvolle, Distanzierte, Objektive, sich Fügende, Ausgeglichene in der die Formalität repräsentierenden Sprache wider, die ordnet, systematisiert, strukturiert, eingrenzt, kategorisiert. Der konkretisierenden, detaillierten, offenen, die Materialität vertretenden Bildersprache hingegen wird das Dionysische zugeschrieben, das Irrationale, rauschhaft Schöpferische, Unbegrenzte, Entfesselte.

Schwer ist es, die Bildwahl für Texte zu treffen, die in ihrer Aussagelinie springen, vom Berichtenden zum Kommentierenden, Deutenden, Erzählenden bis hin zum Argumentierenden. Diese Stilsprünge in der Sprache von einer Realität zu einer anderen, auch von der Realität zur Fiktion, sind in Bildern nur schwer darstellbar.

Zu beachten ist ferner: Auch Worte können Bilder erzeugen, können metaphorisch, symbolisch eingesetzt sein.

Margot Berghaus hat in ihrer Abhandlung „Zur Theorie der Bildrezeption“ die Wesensunterschiede von Bild und Wort auf soziokultureller Ebene aufgezeigt und Erklärungen dazu geliefert.<sup>148</sup> Danach ist Sprache in der Anzahl der Wörter begrenzt, wirkt mittels des Vokabulars und einer zur Verfügung stehenden Grammatik auf den Inhalt ein und ist durch ihre abstrakte Anlage flexibel und beliebig einsetzbar. Bilder dagegen sind zahlenmäßig unbegrenzt, konkret und daher nicht beliebig anwendbar. Ihnen fehlt eine Grammatik. Ihre Abbildungen haben Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten, tragen also ikonischen Charakter und lassen daher weniger Interpretationen zu als die Leerformeln bietende Sprache. Bilder sind aber auch schneller zu entschlüsseln und leichter zu verarbeiten. Sprache wird von Margot Berghaus ferner bezeichnet als wichtigstes Integrationsmittel, als in ihrer Bedeutung gesellschaftlich kontrolliert, als Spiegel gesellschaftlicher und individueller Mentalität, als die soziale Institution schlechthin. Bilder dagegen werden beschrieben als von soziokulturellen Interpretationsmustern unabhängig, als partiell außersozial, also auch ohne zusätzliche Information, ohne

---

<sup>146</sup> Diese Wahrnehmungseigenschaft ist im ganzheitlichen Fernseherlebnis kaum getrennt voneinander erfahrbar. - Vgl. Heimann, P., Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung in den optisch-akustischen Massenmedien, S. 75.

<sup>147</sup> Vgl. Heimann, P., a.a.O., S. 96.

<sup>148</sup> Vgl. Berghaus, M., Zur Theorie der Bildrezeption, S. 278 ff.

kulturspezifische Entschlüsselungsschemata, verstehbar. So bieten Bilder, also auch Bildmedien, dem Individuum im Gegensatz zur Sprache „... Schlupflöcher aus der soziokulturellen Verbindlichkeit ...“, „... ‘außersoziale’ Erholungspausen von der sozialen Anspannung, ... ohne daß es jedoch die gesellschaftlichen Bedeutungsmuster grundsätzlich (und riskant) in Frage stellen müßte.“<sup>149</sup> Die Wesensverschiedenheit ist nach Margot Berghaus auch mittels einer Mediendramaturgie, die von Bild und Wort als gleichrangigen Elementen ausgeht, nicht aufzuheben. Sie führt zur „cultural gap“ des Bildes, der kulturellen Kluft zwischen Bild- und Wortrezeption.

Die Erläuterungen von Margot Berghaus zur Wesensverschiedenheit von Bild und Wort sollten Programmacher dazu herausfordern, diese Ausdrucksmittel so zu kombinieren, daß auch bei Kontrapunktik möglichst eine Einheit erleb- und verstehbar ist, und zwar in der vertikalen Montageebene ebenso wie in der horizontalen. „In die Tiefenstruktur des Mediums gelangt nur, wer Bildgestalten optischer und Tongestalten akustischer Montagen und ihre Interferenzformen zugleich mit dem ‘Akkordcharakter’ der optisch-akustischen Gesamtpartitur wahrnimmt.“<sup>150</sup>

Bild, Musik und Wort so zu verbinden, daß sie einander nicht verdrängen, erfordert eine sensible fernseh-dramaturgische Arbeitsweise.

### 3.3 Fernseh-dramaturgie

Aufgabe des Programmgestalters ist es, die tragenden, voneinander untrennbaren Säulen einer Fernsehsendung, nämlich den Inhalt, den Stoff einerseits und die Form, die Gestalt andererseits, unter Berücksichtigung der Eigengesetzlichkeiten des Mediums Fernsehen in Einklang zu bringen. Dazu bedarf es der Fernseh-dramaturgie. Sie wird in dieser Arbeit verstanden als die Anwendung der technischen Ausdrucksmittel (Kamera, Mikrophon, Licht, Farben, Bauten, Montage), die das „Handwerkszeug“ der Programmacher sind, zum Zweck der Gestaltgebung musikalischer Inhalte in Bild und Ton. Aufgabe der Dramaturgie ist es, die Gestaltungsfaktoren des Fernsehens so miteinander zu verknüpfen, daß die Besonderheiten, auch die Eigenarten von Kompositionen mittels der Television musikalisch, visuell und eventuell auch sprachlich vermittelt werden.

---

<sup>149</sup> Berghaus, M., a.a.O., S. 285 bzw. S. 291.

<sup>150</sup> Zeitter, E., Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung ?, S. 50.

Das Interesse der Zuschauer gilt vor allem dem Inhalt einer Sendung. Maßgeblich für dessen Auswahl können Publikumsnachfrage sein sowie publizistische Absichten des Programmachers beispielsweise im Rahmen des Bildungs-, Unterhaltungs- und Informationsauftrages der öffentlich-rechtlichen Anstalten. Ziel sollte sein, das Stoffliche in Bild und Ton verständlich zu transportieren. Eine formal überladene Sendung, die auf ästhetische Gesamtwirkung ausgerichtet ist, wirkt dem entgegen.

Die Angemessenheit der Form an den Gegenstand ist eines der wichtigsten Kriterien für die Fernseh dramaturgie. Sie unterliegt wie sämtliche Kriterien für die Gestaltgebung der Subjektivität der Programmacher. Die Gestaltung einer Sendung hat maßgeblichen Einfluß auf das Verstehen vermittelter Inhalte seitens der Rezipienten, auf deren Interessenhaltung sowie auf die kognitiven, selektierenden und strukturierenden Aufnahme- und Verarbeitungsprozesse.

Bei der mediendramaturgischen Arbeit mit klassischer Musik (insbesondere bei Konzerten im abfotografierenden Stil) übernimmt oftmals die Partitur die Funktion eines Drehbuchs. Sie gibt Auskünfte über Stimmführung, Kombination verschiedener Instrumentengruppen, dynamische Spannungs- und Entspannungsbogen, harmonische Wechsel, rhythmisch kontrastreiche Passagen sowie sich ändernde Tempi. Diese kompositorischen Elemente musikalischer Werke können mittels Kameras in ihrer Wirkung auf Ausführende und Rezipienten teils in Bildern eingefangen werden, die musikalischen Elemente von Mikrofonen akustisch aufgenommen und Bild und Ton durch Selektion sowie Montage bzw. Mischung zu einer visuell-akustischen Darbietung verschmolzen werden.

Fernseh dramaturgie beinhaltet, Technik und Kunst zur Synthese zu bringen. Über deren ideales Verhältnis schreibt Gerhard Eckert: „Nicht die Technik darf die Kunst bestimmen, sondern die Kunst muß sich ‘ihre’ Technik schaffen.“ Und weiter heißt es: „Technik will und muß unterworfen, muß Diener sein.“<sup>151</sup> Nur dann ist es möglich, den dargebotenen Inhalt in den Mittelpunkt zu rücken.

Selektion, ein grundlegender Aspekt bei der Gestaltung von Fernsehsendungen, ist auf den Erfahrungsschatz des Vermittlers zurückzuführen. Die von ihm ausgewählten Inhalte teilt er in einem System der Verständigung mit. Bei Sendungen für Zielgruppen, beispielsweise Konzert-Musiksendungen, können Fachbegriffe, fachspezifische Kenntnisse sowie auch Vorstellungen über den ursprünglichen Darbietungsrahmen vorausgesetzt werden.

---

<sup>151</sup> Eckert, G., Die Kunst des Fernsehens, S. 26.

Aufgabe der Programmgestalter ist es, Anwendungs- und Verknüpfungsarten elementarer Gestaltungsfaktoren je nach Vermittlungsinhalt und -absicht auszuwählen (z.B. im Vordergrund zu hörende Musik, eingespeiste assoziatorische Textfragmente und lange, ruhige, den Rezipienten Leerräume schaffende Bildeinstellungen). Dabei sind die Programmgestalter aufgefordert, sowohl die vertikale als auch die horizontale Kopplung der audiovisuellen Gestaltungsmittel Bild, Musik und Wort, deren Mit- und Nacheinander zu berücksichtigen. Die Kombinationsmöglichkeiten sind nahezu grenzenlos.

Christian Doelker führt zwei weitere Kriterien für die Art an, Inhalte medien-dramaturgisch zuschauerorientiert darzustellen.<sup>152</sup> Zum einen ist ein „mittlerer Neuigkeitswert“ anzustreben. Zwar sind neue Inhalte anzubieten, doch um die Zuschauer nicht zu überfordern, sollte an den voraussetzbaren, gemeinsamen Wissensstand angeknüpft werden. Zum anderen ist mit dem Dargebotenen ein „mittlerer Erregungsbereich“ anzuvisieren. Das Erzeugen von Spannung ist wesentlich für die Programmarbeit. Sie kann beispielsweise über Identifikationsangebote in erzählerisch strukturierten Fernsehsendungen erreicht werden, in denen die Entwicklung bzw. das Schicksal einer oder mehrerer Figuren Miterleben und auch Rührung hervorrufen. Neben anregender bis aufregender Spannung dürfen spannungslösende Momente nicht fehlen. Eine zu starke emotionale Inanspruchnahme kann die Aufnahme der Informationen seitens der Rezipienten beeinträchtigen oder sogar verhindern. Eine emotional ausgewogene Befindlichkeit fördert dagegen Lern- und Behaltensprozesse.

Von diesen Kerngedanken ableitbar ist das Ziel, den darzustellenden Inhalt in einer geistig-seelisch aktivierenden, aber nicht überaktivierenden Art umzusetzen. Lebensnahe, Identifikationen anbietende Inhalte oder auch das Angebot von Leerräumen, in denen die Zuschauer Zusammenhänge aufdecken und Entwicklungen konstruieren können, sind geeignete Mittel für eine zuschauerorientierte Medienarbeit.

Ausschlaggebend für die Wirkung von Inhalten auf die Fernsehteilnehmer ist auch der bisweilen mit Dramatik versehene Programmaufbau bzw. -ablauf einer Fernsehsendung. Aus Teillgliedern wie Moderationen, Musikwerken, Wiederholungen und Pausen ergibt sich ein für die jeweilige audiovisuelle Produktion spezifischer Rhythmus.

Wichtiges Kriterium ist die Geschlossenheit einer Fernsehsendung, und zwar neben formal auch dramaturgisch und ästhetisch. Sie kann erreicht werden, indem für eine Sendung mit klassischer Musik eine übergeordnete Idee gewählt wird. Diese kann Leitlinie für die Zusammenstellung der Musikwerke, für die Wahl des Verhältnisses von Bild und Ton sowie für deren Zusammenspiel sein. Sind die elementaren, bisweilen

---

<sup>152</sup> Vgl. Doelker, Chr., Kulturtechnik Fernsehen, S. 227.

kontrastierenden Teile einer Sendung von dieser einheitlichen Idee durchdrungen und dabei auch organisch verbunden, kann ein Gesamtwerk entstehen. Ernst Zeitter meint: „Kein anderes Medium ist in der Geschichte der menschlichen Zivilisation dem Wunschbild des Gesamtkunstwerks so nahe gekommen wie der Tonfilm und die Fernsehsendung.“<sup>153</sup> Diese faszinierende Eigenschaft resultiert insbesondere aus der Vielfalt der Möglichkeiten horizontaler und vertikaler Montage.

Die übergeordnete Idee einer Sendung ermöglicht den Programmgestaltern, vorhandene Zusammenhänge hervorzuheben und/oder neue überraschende Verbindungen aufzuzeigen. Diese fordern die Fernsehzuschauer im Idealfall dazu auf, konzentriert zuzuhören und zuzusehen und dabei Verbindungen historischer, assoziativer, illustrativer sowie auch aktueller Art herzustellen. Ferner können Fernsehredakteure und -regisseure bei Wahl einer übergeordneten Idee interdisziplinäre Bezüge zwischen der Musik und anderen Bereichen aufzeigen, ohne die Einheit einer Sendung zu gefährden. Eine solche Herangehensweise, bei der zum Beispiel Kompositionen und literarische Werke miteinander verflochten werden, kann eine gegenseitige Durchdringung und Interpretation der Kunstwerke bewirken sowie einen größeren Kreis von Zuschauern ansprechen.

Hermann Rauhe fordert von Musikredakteuren: „Ein Redakteur sollte ebenso spartenübergreifend denken und handeln können. Hier umzusetzen wäre das ‘Prinzip Öffnung’. Für alle Bereiche von Musik gilt, daß man ihnen nur durch interdisziplinäres Herangehen gerecht werden kann. ‘Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch davon nichts.’“<sup>154</sup>

Mit welchen gestalterischen Mitteln eine Fernseh-Musiksendung, der eine Leitidee zugrunde liegt, auch versehen sein mag - sei es mit historischen Musikaufzeichnungen, Einspielung mitgeschnittener Interviews mit bereits verstorbenen oder noch lebenden Komponisten und Interpreten, dokumentierendem Bildmaterial und/oder literarischen Auszügen - : die Idee darf nicht verdeckt werden, um die Einheit der Sendung zu erhalten.

Eine von Walter Michael Berten auf den Hörfunk bezogene Hauptregel der Dramaturgie, die auf Fernseh-dramaturgie übertragbar ist, lautet: „Vielfalt in der Einheit und Einheit in der Vielfalt ...“.<sup>155</sup> Und Jörn Thiel formuliert übereinstimmend: „Gelingt es, das Detail ins Ganze aufgehen zu lassen und die Vielfalt der Mittel zur Einheit eines durchpulsten Organismus zusammenzuschließen, dann wird die mitschaffende Vorstellungskraft des Hörers der Bestimmung der Sendung auch gerecht und dringt erlebend und verstehend in die Tiefe des musikalischen Gehalts vor.“<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Zeitter, E., Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung ?, S. 50.

<sup>154</sup> Rauhe, H., Musik in den Medien, S. 196.

<sup>155</sup> Berten, W. M., Musik und Mikrophon, S. 88.

<sup>156</sup> Thiel, J., Musik in der „gesendeten Welt“, S. 18. - Thiel bezieht sich in diesem Zitat ebenfalls auf das Medium Hörfunk. Seine Aussage ist auf die Zuschauer am Fernsehbildschirm übertragbar.

Fernsehsendungen, in denen Stoffe mit Ausdrucksmitteln überladen dargebracht werden, verlieren an Transparenz. Ziel sollte es jedoch gerade bei der Darstellung künstlerischer, also mehrfach deutbarer Inhalte sein, Leerstellen für die Rezipienten zu lassen, Lückentexte zu schaffen, beispielsweise durch das Einflechten von Bildfolgen mit stimulierendem Charakter. Sie können die Fernsehzuschauer zu seelisch-geistig aktiver Teilnahme bewegen, können Freiräume für individuelles Erleben von Musik schaffen, können auffordern, Erfahrungen und Erlebnisse wachzurufen und einzuarbeiten sowie Phantasien zu entwickeln.

Mitverantwortlich für Wirkungsweisen von Medieninhalten ist neben Moderationstexten bzw. Kommentaren das Verhalten des Kommunikators. Fernseh-dramaturgisch ist darauf zu achten, daß die vermittelten Inhalte, wie Kompositionen, im Vordergrund stehen, der Moderator, also der Vermittler, dagegen in den Hintergrund tritt. Inhalte, die von Kommunikatoren transportiert werden, sind für die Rezipienten oftmals leichter zugänglich. Aufdringlichkeit des Kommunikators wirkt dem entgegen.

„Die Würde des Kunstwerkes kommt zum Vorschein, wenn es von jemandem vermittelt wird, der von dieser Würde selber betroffen ist.“<sup>157</sup> Das in seiner Anlage konzentrierte Fernsehbild kann vorgespieltes Verhalten der Präsentatoren enthüllen. Sendeinhalte laufen dabei Gefahr, an Glaubwürdigkeit zu verlieren.

Die Forderung, angemessen, zurückhaltend, Überheblichkeit vermeidend zu moderieren, schließt nicht aus, eine durch die Individualität hindurchgegangene, nach Meinung der Verfasserin ideale Präsentationsform zu realisieren. In ihr spiegeln sich wesentliche Aufgaben der Vermittlungstätigkeit wider, die neben der informierenden Weitergabe in Bild und Ton mit Erläuterungs- und Einordnungshilfen auch kritisches Beleuchten der Inhalte, Reflektieren, Offenlegen, Deuten sowie Schaffung von Kontexten umfaßt. Eine so ausgeübte Vermittlerrolle, bei der sich der Moderator als Bindeglied versteht zwischen Sendeanstalt, vermittelten Musikwerken im Spiegel der Elemente einer Sendung sowie Publikum, kann neben informierenden und interpretierenden Funktionen auch solche strukturschaffender sowie identifikationsstiftender Art erfüllen. Der Kommunikator kann im bisher noch monologisch strukturierten Medium Fernsehen, das bisher nur begrenzt wirkliche dialogische Kommunikation ermöglicht, diesen Mangel durch ein direktes Ansprechen der Rezipienten kompensieren.<sup>158</sup>

Der Programmacher, meist der Redakteur, ist hauptverantwortlich für das Endprodukt. Die Anforderungen an Musikredakteure sind breit gefächert, reichen von technischem

---

<sup>157</sup> Brunner, A., Kann Musik sichtbar werden? (I), S. 12.

<sup>158</sup> Mit Einführung der Digitaltechnik wird sich die Situation des Fernsehens als Medium, für das noch die Form der „Einbahnstraßen-Kommunikation“ charakteristisch ist, grundlegend wandeln. Siehe dazu Ausführungen im Vorwort dieser Arbeit.

Verständnis über musikalisches Wissen, gewandten Umgang mit Sprache bis hin zu optischer Phantasie. Fernseharbeit heißt jedoch Teamarbeit: Der Autor bzw. Redakteur entwickelt in der Regel die Idee einer Sendung auf dem Papier, die vom Regisseur und Redakteur als Realisatoren in Zusammenarbeit mit technischen Kooperationspartnern wie Tontechnikern, Toningenieuren, Kameralenten, Cuttern, Bildmischern, Bildtechnikern bzw. -ingenieuren und Beleuchtern umgesetzt wird. Mitunter werden redaktionelle Aufgaben und Regietätigkeit von einer Person wahrgenommen.

Einerseits ist Kunst zu vermitteln. Klassische Musikwerke enthalten zusammengedrängt Gedanken und Empfindungen des Komponisten in Gestalt einer sich entwickelnden Form. Sie sind durchwirkt vom inneren Erleben ihres Schöpfers und damit Personenspiegel. Sie sind aber auch Zeitspiegel, indem sie beispielsweise Konflikte, Widersprüche und Leiden einer Epoche oder den erreichten Stand hinsichtlich des Bewußtseins der Freiheit abbilden. Angaben zum Werk, zum Komponisten und zur Epoche können herausgenommen und verschiedenartig beleuchtet, auch interpretiert werden. Es ist zu vermeiden, musikalischen Kunstwerken Deutungsmuster aufzuzwingen. Denn: Musik ist nur begrenzt faßbar. Sie zeichnet sich aus „... durch eine Ambivalenz der Aussage ...“. <sup>159</sup> In dieser Ambivalenz offenbart sich für die Programmacher ein weitreichendes Feld für die Gestaltung von Fernseh-Musiksendungen.

Andererseits hat der Programmacher Sendungen für Fernsehteilnehmer zu erstellen. Eine phantasievolle Präsentationsweise klassischer Musikwerke kann durch Mobilität und Kreativität dazu führen, Neugier auf Musik zu wecken, Rezipienten zu informieren, zu motivieren, Lernprozesse anzuregen und zu unterhalten. Sie kann auch ein konzentriertes Zuhören und Zusehen bewirken, ein Rezipieren seelisch-geistig aktiver Art. Kontexte, in die Musikwerke eingekleidet sind, helfen dabei, schaffen bisweilen neues Erleben bereits bekannter Musikwerke. Kreative Präsentation von Musik kann ein Höchstmaß an Erlebnisswelt bei den Rezipienten erzeugen. Sie fordert die Gestalter von Fernseh-Musiksendungen interdisziplinär heraus, nämlich akustisch, visuell, journalistisch sowie technisch.

Die fernsehdramaturgische Arbeit wird nicht nur von inneren Faktoren bestimmt, die inhaltliche und gestalterische, auch technische Aspekte von Sendungen betreffen. Auch äußere Faktoren, die den Rahmen für Produktionen bilden, beeinflussen den Inhalt und die Gestaltgebung einer Sendung. Dazu gehören verfassungsrechtliche Grundlagen (Staatsvertrag), journalistische Richtlinien der Rundfunkanstalten (Programmaufträge wie der Sendeauftrag öffentlich-rechtlicher Anstalten), Konzepte und Produktionsmittel,

---

<sup>159</sup> Rösing, H., Die Funktion von Musik im Rundfunk - Grundlagen und Auswirkungen, S. 30.

neben finanziellen auch personelle und technische Ressourcen, die zur Realisierung von Fernsehproduktionen zur Verfügung stehen.

Die Arbeit der Programmacher von Fernseh-Musiksendungen verlangt vielseitiges, verantwortungsvolles Handeln, und zwar gegenüber den Richtlinien der Fernsehanstalt, gegenüber den zu vermittelnden kompositorischen Kunstwerken bzw. den Komponisten, gegenüber der Interpretation des Dirigenten bzw. der ausführenden Musiker und auch gegenüber den Fernsehzuschauern und ihren Interessen. Bildlich formuliert verbirgt sich dahinter die Notwendigkeit, einen Spagat zwischen Vermittlungsinstitution, instrumentalmusikalischen Werken und Rezipienten zu machen.

Alle angeführten Kriterien für eine den musikalischen Werken und den Absichten der Komponisten bzw. Interpreten gerecht werdende sowie zuschauerorientierte Fernseh-dramaturgie verdeutlichen: Wichtig für die Wirkungsweisen von Fernseh-Musiksendungen ist ihre Machart, ihre Gestalt, also das >Wie< von Sendungen.



#### 4. Analyse der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ mit Gerd Albrecht

##### 4.1 Erste Eindrücke

- Formal besteht die Sendung aus zwei Teilen. In dem in dieser Untersuchung analysierten Teil A wechseln auf der Tonebene Wort und Musik einander ab, so das interviewartige Gespräch zwischen dem Moderator Gerd Albrecht und der Pianistin Brigitte Engerer am Anfang sowie die nachfolgend vielfältigen erläuternden Passagen Albrechts und die musikalischen Hörbeispiele. Im Teil B der Sendung erklingt die „Rhapsody in Blue“ in Gesamtlänge, kombiniert mit Bildmaterial des Konzertgeschehens in der Hamburgischen Staatsoper im abfotografierenden Stil. Teil A wird konzertartig eingeleitet und korrespondiert darin mit der audiovisuellen Gestalt von Teil B.
- Neben Erläuterungen zum Komponisten George Gershwin sowie zu seinem Werk „Rhapsody in Blue“ werden vom Moderator Gerd Albrecht schwerpunktmäßig Fragen zur Jazzmusik behandelt.
- Die Art und Weise Albrechts, Musikwissen zu vermitteln, ist mediendidaktisch geprägt, deutlich hervortretend beispielsweise bei verbalen Definitionen musikalischer Elemente oder deren musikalischer Demonstration durch eine Vielzahl von teils wiederholt vorgespielten Musikausschnitten. Der Zuschauer wird nicht sich selbst überlassen, sondern bei der Behandlung des Klavierkonzerts Gershwins „an die Hand genommen“, begleitet und geführt.
- Vom Moderator aufgegriffene Themenbereiche werden teils umgehend behandelt, teils an anderer Stelle schlaglichtartig neu aufgegriffen und mit Zusatzinformationen angereichert oder aus einer anderen Perspektive betrachtet.
- Kennzeichnend für die Kameraarbeit ist, daß sie sich jeweils den Inhalten der mit Wort, Musik und Geräuschen besetzten Tonebene unterordnet: Ergreift Gerd Albrecht das Wort, ist er im Bild zu sehen, erklingt ein Hörbeispiel, sind beispielsweise jeweils die Melodie spielenden Orchestermusiker abgebildet.

- Die Einstellungen sind fast ausschließlich mittels Schnitt aneinandergefügt, Trick-techniken fast gänzlich ausgespart. Ausnahme sind Einblendungen dort, wo Foto-material mit George Gershwin, Betty Smith und Louis Armstrong eingefügt wird.
- Die Bildinhalte beschränken sich mit Ausnahme der Fotos auf das Geschehen des Gesprächskonzerts in der Hamburgischen Staatsoper. Damit verbunden ist die Wiederkehr von Einstellungen mit gleichem oder ähnlichem Bildaufbau. Dieses bild-gestalterische Merkmal tritt besonders auf bei Abbildungen mit dem Moderator und Dirigenten der Sendung, Gerd Albrecht.
- Der Wechsel von Einstellungsfolgen mit ruhigem Charakter (d.h. mit längeren Einstellungszeiten, fernsehgeeigneten Einstellungsgrößen wie Groß- und Nahaufnah-men, die spezifisch für die Erzählpassagen Albrechts sind) und solchen mit bewegen-deren Bildinhalten (d.h. mit kürzeren Einstellungszeiten, Kamerafahrten und -schwenks, wechselnden Perspektiven wie bei den musikalischen Demonstrationen) schafft eine Rezeptionssituation mit spannungsvollen und -lösenden Momenten.
- Die audiovisuelle Übertragung der öffentlichen Veranstaltung „Musik-Kontakte“ in der Hamburgischen Staatsoper trägt insbesondere durch die Präsenz des Publikums Ereignischarakter, gleich ob direkt oder zeitlich versetzt ausgestrahlt. Sie suggeriert dem Zuschauer am Fernsehbildschirm ein Gefühl des „Live-Erlebens“.

#### 4.2 Aufbau der Sendung

Charakteristisch für die formale Gestaltung des analysierten Teils A der Sendung „Rhapsody in Blue“ der Reihe „Musik-Kontakte“, auf den sich die Untersuchung beschränkt, ist das Wechselspiel von verbalen, meist erläuternden und musikalischen, oftmals mit kurzen Hörbeispielen gestalteten Passagen.

Die Tonebene ist entweder mit Musik oder mit Worten belegt. Eine Überschneidung beider Elemente kommt während der gesamten Sendung nicht vor.

Für die Untersuchung der formalen und inhaltlichen Merkmale wurde der Sendeteil A in acht Sequenzen mit jeweils unterschiedlicher Einstellungsanzahl unterteilt. Die Sequenzen IV und V sind zweigliedrig. Mit Ausnahme der Sequenz VI beginnen alle Sequenzen nach einem musikalischen Hörbeispiel, sind diesbezüglich formal vergleich-bar angelegt.

Die vorgenommene Unterteilung der Sendung wird als grundlegend betrachtet, um die Elemente Musik, Wort und Bild sowie deren Zusammenspiel im Detail, also auf der Mikroebene, untersuchen zu können. Dieser Schritt ist notwendig, um im Anschluß daran Aussagen auf der Makroebene machen zu können, das heißt der Ausgangs- und Endebene dieser Analyse, der Gesamtkonzeption der Sendung. Die Betrachtung der Sendung als Gesamtwerk ist nicht nur Hintergrund aller Einzeluntersuchungen, sondern steter Zielpunkt.

Die Einteilung des analysierten Sendeteils A orientiert sich an den Themenfeldern, die von Gerd Albrecht in teils zusammenfaßbaren Moderationsblöcken beleuchtet werden.

Tabelle 1: Sequenzeinteilung der „Musik-Kontakte“-Sendung „Rhapsody in Blue“ (Sequenzprotokoll)

Sequenz I:	Einleitung: Konzertsaalatmosphäre - Orchester unter Leitung von Gerd Albrecht und Pianistin spielen die ersten Takte der „Rhapsody in Blue“ (Hörbeispiel).	E 1 - 13, Länge: 2'47''
Sequenz II:	Gespräch zwischen Gerd Albrecht und Brigitte Engerer unter anderem über deren Ausbildung, über den Unterschied von U- und E-Musik und über Klaviertechniken; zwei Hörbeispiele.	E 14 - 31, Länge: 3'17''
Sequenz III:	Einleitungsworte Albrechts über Gershwins „Rhapsody in Blue“, über Kompositions-idee und -situation; ein Hörbeispiel.	E 32 - 35, Länge: 1'22''
Sequenz IV a:	Erläuterungen Albrechts zur Entstehung des Blues sowie zu Stilmerkmalen der Jazzmusik mit musikalischen Demonstrationen; sieben Hörbeispiele.	E 36-55, Länge: 6'08''
Sequenz IV b:	Albrecht über melodische und rhythmische Merkmale des Blues; sechs Hörbeispiele.	E 56 - 78 a, Länge: 5'31''
Sequenz V a:	Moderation Albrechts mit biographischen Angaben zu George Gershwin.	E 78 b - 80 a, Länge: 2'17''
Sequenz V b:	Moderation Albrechts über Irving Berlin sowie Demonstration einer seiner Kompositionen; drei Hörbeispiele.	E 80 b - 101 a, Länge: 3'50''
Sequenz VI:	Albrecht zur Überwindung der Trennung von U- und E-Musik am Beispiel von Leonard Bernstein; ein Hörbeispiel.	E 101 b - 116, Länge: 2'57''

Sequenz VII:	Moderation Albrechts über zwei Größen der Blues-Ära: Betty Smith und Louis Armstrong - mit Einspielung historischer Tonaufnahmen über Lautsprecher -; zwei Hörbeispiele.	E 117 - 124, Länge: 3'43''
Sequenz VIII:	Verbale Überleitung Albrechts zum Spiel der „Rhapsody in Blue“ in gesamter Länge.	E 125, Länge: 0'54''

Die Gesamtlänge des in dieser Arbeit untersuchten Teils A der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ beläuft sich auf 32 Minuten und 46 Sekunden.

#### 4.2.1 Die Sequenzen und ihre Anlage unter formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten

Ein Hauptmerkmal dieser beispielhaft angeführten „Musik-Kontakte“-Sendung, das auch andere Produktionen dieser Sendereihe prägt, ist die Dominanz der Wort- und Musikebene. Gleich, ob der Moderator zu Beginn ein Interview mit der Solistin führt oder danach historische Hintergründe zur Entstehung der „Rhapsody in Blue“ und zum Jazz, speziell zum Blues, aufdeckt sowie musikalische Elemente erläutert, gleich ob von einzelnen Musikern, Musikergruppen oder dem gesamten Orchester wenige Takte Musik oder vollständige Werke zu Demonstrationszwecken gespielt werden: Stets bildet die Kamera die Quelle des tonalen Geschehens ab. Sie ordnet sich der Wort-Musik-Ebene unter und unterstützt deren Wirkung dadurch, daß sie den jeweils Sprechenden oder den, über den gesprochen wird<sup>160</sup> sowie den oder die Musizierenden als Motivschwerpunkt wählt. Die Wahl eines Einstellungsobjekts richtet sich kontinuierlich nach dem tonalen Geschehen.<sup>161</sup>

Die deutliche Gestaltung der Sendung von der Wort-Musik-Ebene her spiegelt sich wider in der Charakteristik der einzelnen Sequenzen.<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Das betrifft die Einstellungen Nrn. 33, 119 und 123 mit eingeblendeten Porträtfotos, die George Gershwin, Betty Smith und Louis Armstrong zeigen.

<sup>161</sup> Auch wenn im Medium Fernsehen das Hörerlebnis durch die Kombination mit der visuellen Ebene oftmals lebendig unterstützt ist, wird angenommen, daß die Wort- und Musikpassagen dieser „Musik-Kontakte“-Produktion, als reine Hörfunksendung transportiert, nicht minder informativ wären.

<sup>162</sup> Zum Vergleich der Angaben hinsichtlich Wort- und Musikanteile je Sequenz siehe Tabelle 6 der Analyse. - Bei der nachfolgenden Charakterisierung könnte der Eindruck einer zu einseitigen, schwerpunktmäßigen Betrachtung der Wort-Musik-Ebene entstehen. Der Grund für diese bewußt vorgenommene Darstellung liegt in der oben beschriebenen Art der Kameraführung. Daher wurde auf die Beschreibung der Bildebene zumeist verzichtet.

### Sequenz I: Einstimmungs-Sequenz

Sequenz I mit dreizehn Einstellungen im abfotografierenden Stil schafft Konzertsaal-atmosphäre, bis die Pianistin Gershwins „Rhapsody in Blue“ am Ende von Takt 40 zart abbricht und damit einen sanften Übergang zum Folgenden schafft. Diese in der ersten Sendehälfte einzige reine Musiksequenz mit einleitendem, stimulierendem Charakter soll als Einstimmungs-Sequenz bezeichnet werden.

### Sequenz II: Frage-Antwort-Sequenz

In der gut dreiminütigen Sequenz II nimmt das interviewartige Gespräch Gerd Albrechts mit der Pianistin Brigitte Engerer, das primär der Vorstellung der Solistin dient, fast 80 % der Sendezeit ein. Der verbleibende prozentuale Anteil der Tonebene entfällt auf zwei Hörbeispiele. Dieser Sendeabschnitt, in dem die Kameraführung nach dem für Dialoge fernsehtypischen „Schuß-Gegenschuß“-Verfahren arbeitet, trägt die Bezeichnung Frage-Antwort-Sequenz.

### Sequenz III: Thematische Einführungs-Sequenz

Sequenz III, die Thematische Einführungs-Sequenz, besteht aus der ersten längeren Erzählpassage Albrechts von über einer Minute Dauer und einem kurzen, markanten Hörbeispiel.

### Sequenzen IV a und IV b: Demonstrations-Sequenzen 1 und 2

Den Grundcharakter der Sequenz IV, unterteilt in Teil a und Teil b, prägt ein bereits für die gesamte Sendung beschriebenes Hauptmerkmal: das Wechselspiel von verbalen und musikalischen Passagen. Dieses markante Gestaltungselement zeigt sich dort in sehr komprimierter Form, wechseln in Sequenz IV a doch je sieben Erzählpassagen und Hörbeispiele und in Sequenz IV b ebenso viele Erzählpassagen und sechs Musikbeispiele einander ab.

Die Sequenz IV a wird durch eine für die gesamte Sendung mit zwei Minuten und 36 Sekunden sehr lange verbale Phase eingeleitet, ist dann aber gegen Ende mit äußerst kurzen Moderationseinschüben von nur wenigen Sekunden Länge sowie mit nur wenigen Takten andauernden Musikeinheiten gestaltet.

In Sequenz IV b hingegen ist die längste Moderationsphase zwar nur gut eine Minute lang, die übrigen Moderationseinheiten sind jedoch im Vergleich zu denen in Sequenz IV a ausgedehnter. Auch die Hörbeispiele sind etwas länger gehalten. So liegt der Musikanteil in Sequenz IV b, der 26 % ausmacht, über dem der Sequenz IV a mit 21,7 %.

Die Sequenzen IV a und IV b heben sich bezüglich der Anzahl der Hörbeispiele (sieben in IV a und sechs in IV b), die ihnen Abwechslung verleihen, deutlich von den übrigen Sequenzen ab. Diese als Demonstrations-Sequenzen 1 und 2 bezeichneten Einheiten dominieren mit einer Sendedauer von insgesamt über elfeinhalb Minuten hinsichtlich des Anteils an der Gesamtlänge des analysierten Teils A.<sup>163</sup>

Mit Ausnahme der einleitenden Moderation in Sequenz IV a, in der Gerd Albrecht die Ursprünge des Blues erläutert, sind sämtliche Texte der Sequenz IV mit den dazugehörigen Musikbeispielen auf die Vermittlung melodischer, harmonischer, rhythmischer, metrischer und klangfarbiger Elemente ausgerichtet.

#### Sequenz V a: Erzähl-Sequenz

Nach der lebendigen Einführung in die Jazzmusik folgt Sequenz V a, eine rein narrative, besonders auch in den Einstellungen ruheschaffende Einheit: die Erzähl-Sequenz mit biographischen Einzelheiten über George Gershwin.

Mit einer Länge von zwei Minuten und siebzehn Sekunden stellen dieser Erzählblock sowie der bereits erwähnte in Sequenz IV a die längsten zusammenhängenden Moderationsphasen in der gesamten Sendung dar.

#### Sequenz V b: Demonstrations-Sequenz 3

Sequenz V a mündet in V b, die Demonstrations-Sequenz 3. Sie ist in ihrer Form den Sequenzen IV a und IV b vergleichbar, unterscheidet sich jedoch dadurch, daß Wort- und Musikblöcke etwa gleich lang sind. So bewegen sich die Moderationen bei durchschnittlich 35 Sekunden und die Musikbeispiele bei durchschnittlich 25 Sekunden. Ferner ist der Musikanteil höher als in den Demonstrations-Sequenzen 1 und 2. Das sich in der Sequenz V b durch einen gleichförmigen Wechsel auszeichnende Verhältnis von Wort und Musik beträgt prozentual etwa zwei Drittel zu ein Drittel.

Als einzige der mit Hörbeispielen gestalteten Sequenzen endet Sequenz V b nicht mit einem Musikbeispiel, sondern mit einem Moderationsblock Gerd Albrechts mit Erlebnisschilderung.

---

<sup>163</sup> Davon entfallen auf Sequenz IV a 6'08'' sowie auf Sequenz IV b 5'31''.

## Sequenz VI: Musikalische Erlebnis-Sequenz

Sequenz VI zeigt im Vergleich zu den übrigen Sequenzen eine eigene Form. Einem Moderationsblock mittlerer Länge folgt ein ausgedehntes Hörbeispiel, das zudem als einziges im analysierten Teil A dieser „Musik-Kontakte“-Sendung in seiner gesamten Länge gespielt wird. In dieser als Musikalische Erlebnis-Sequenz bezeichneten Sendeeinheit dominiert die Musik deutlich mit 72,9 % gegenüber einem Wortanteil von 23,2 %.

## Sequenz VII: Parallelismus-Sequenz

Auch die Sequenz VII kennzeichnet eine auf der Tonebene besondere Verteilung. Sie bestimmt ihre formale Struktur, die von der bildlichen Gestaltung unterstützt wird. Zum einen zeigt sie einen gleichmäßigen Aufbau mit der Folge Moderation und Hörbeispiel sowie nochmals Moderation und Hörbeispiel. Diese Gleichförmigkeit wird durch die fast identische Länge der Hörbeispiele, in deren Verlauf jeweils ein Foto eingeblendet ist, sowie die in der Dauer um nur 20 Sekunden differierenden Sprechphasen verstärkt. Sie verleihen der Sequenz eine Art Dopplungseffekt. In dieser Parallelismus-Sequenz ist der Wort- bzw. Musikanteil wie in keiner der anderen Sequenzen fast gleich mit einem leichten Mehranteil der Musik von 47,5 % gegenüber dem Wort mit 44,8 %.

## Sequenz VIII: Überleitungs-Sequenz

Sequenz VIII ist eine reine Sprechsequenz. Sie schließt mit einem appellartigen Aufruf Albrechts Teil A der Sendung ab und leitet zu Teil B über, dem Spiel der „Rhapsody in Blue“ in Gesamtlänge. Wegen ihrer Bindefunktion wird diese Sendeeinheit als Überleitungs-Sequenz bezeichnet.

Die Charakterisierung der einzelnen Sequenzen verdeutlicht, daß jede dieser Sendeeinheiten - neben den teils verschieden, teils einander ergänzend angelegten sowie den teils auch überlappend behandelten Inhalten - eine spezifisch formale Gestalt hat.

#### 4.2.2 Die übergeordnete Struktur

Die Sequenzen I bis VIII können unter Berücksichtigung ihrer formalen und inhaltlichen Anlage teils zusammengefaßt werden. Dadurch ergibt sich eine Dreigliedrigkeit der Sendung, wie die nachstehende Tabelle verdeutlicht.

Tabelle 2: Aufbau der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“

I	II	III	IV a	IV b	V a	V b	VI	VII	VIII
2'47''	3'17''	1'22''	6'08''	5'31''	2'17''	3'50''	2'57''	3'43''	0'54''
└──────────┘			└──────────────────────────┘				└──────────┘		
7'26''			17'46''				7'34''		

Die Sequenzen zeigen unter der vorgenommenen Verknüpfung eine für formalen Aufbau geradezu lehrbuchhafte Dreiteilung mit einem dominierenden Mittelteil sowie zwei ihn umschließenden, etwa gleich langen Teilen mit jeweils drei Sequenzen.

Die ersten drei Sequenzen haben einleitende Funktion: die zu Beginn vom Philharmonischen Staatsorchester Hamburg sowie der Pianistin Brigitte Engerer gespielten, Konzertatmosphäre schaffenden Takte der „Rhapsody in Blue“, die sich daran anschließende zweite Sequenz mit dem Gespräch zwischen dem Moderator Gerd Albrecht und der Pianistin, das primär deren Vorstellung dient, und die dann folgende dritte Sequenz, in der das Publikum einführend über die Entstehung des Titelwerks der Sendung informiert wird.

Den Mittelteil der Sendung bilden die mediendidaktisch aufbereiteten Demonstrations-Sequenzen 1 (IV a), 2 (IV b) und 3 (V b), in die die Erzähl-Sequenz (V a) über den Komponisten George Gershwin eingebunden ist. Sequenz V a ist somit gezielt dort platziert, wo das leitmotivische Wechselspiel dieser Sendung von Moderationen und Musikbeispielen durch das Aneinanderfügen kürzerer Bild- und Tonfolgen eine Form lebendiger Ausgestaltung erfährt.

Die Sequenzen VI bis VIII können zu einem dritten Teil der Sendung zusammengefaßt werden: sogleich mit einer Art musikalischem Höhepunkt der Sendung in Sequenz VI beginnend, nämlich dem Vortrag von Leonard Bernsteins „Mambo“ aus der „West Side Story“ in Gesamtlänge, gefolgt von der Parallelismus-Sequenz (VII), in der Musik der „Blues-Größen“ Betty Smith und Louis Armstrong in Form von Schallplatten-



einspielungen vorgestellt wird. Diese Beispiele aus unterschiedlichen musikalischen Richtungen sind nur begrenzt mit der Titelkomposition der Sendung in Verbindung zu bringen. In der dann folgenden Überleitungs-Sequenz, die Teil A der Sendung beschließt, stellt Gerd Albrecht eine mögliche Verbindung unter dem Aspekt „Musik für Minderheiten“ her.

### 4.3 Die Gestaltung der Bildebene

#### 4.3.1 Quantitative Analyse der Einstellungsanzahl in den Sequenzen

Bevor die Verknüpfung von Ton und Bild der Sendung dargestellt wird, sind in einigen Untersuchungseinheiten Gestaltungsmerkmale der Bildebene - teils bereits unter Bezugnahme zur Tonebene - analysiert.

Tabelle 3: Anzahl der Einstellungen pro Sequenz

Sequenz- Nummer	Anzahl der Einstellungen <sup>164</sup>	Anzahl der Einstellungen in %
I	13	10,4 %
II	18	14,4 %
III	4	3,2 %
IV a	20	16,0 %
IV b	22,1	17,7 %
Va	2,5	2,0 %
V b	20,9	16,7 %
VI	15,5	12,4 %
VII	8	6,4 %
VIII	1	0,8 %
Gesamt- Einstellungsanzahl:	125	100,0 %

<sup>164</sup> Zahlenangaben mit Dezimalen ergeben sich bei solchen Einstellungen, die nur anteilig zu einer Sequenz gehören. Sie stellen eine Art Übergangs-Einstellung mit Zugehörigkeit zu zwei Sequenzen dar. Dies ist der Fall bei den Einstellungen Nrn. 78, 80 und 101. Um die Gesamt-Einstellungsanzahl 125 als Untersuchungsgrundlage beizubehalten, wurden diese Übergangs-Schniteinheiten jeweils in die Einstellungsteile a und b unterteilt und ihre Zugehörigkeit zu den jeweiligen Sequenzen nach Sendelänge berechnet.

Bei einer Gesamt-Einstellungsanzahl von 125 entfallen 63 Einstellungen auf die Demonstrations-Sequenzen 1 bis 3. Diese Sequenzen haben jeweils 20 (IV a), 22,1 (IV b) und 20,9 (V b) Einstellungen. Ihr Anteil an der Gesamt-Einstellungsanzahl beläuft sich auf 50,4 % insgesamt und je Sequenz durchschnittlich auf etwa 17 %. Die verbleibenden 62 Einstellungen (= 49,6 %) entfallen auf alle übrigen Sequenzen.

Überdurchschnittlich ist die Anzahl von Einstellungen auch in der Frage-Antwort-Sequenz, bedingt durch das kameratechnische „Schuß-Gegenschuß“-Verfahren, bei dem die Gesprächspartner im Wechsel gezeigt werden.

Am niedrigsten ist die Anzahl der Einstellungen in der Thematischen Einführungs-Sequenz, die einen hohen Wortanteil aufweist, mit vier Einstellungen sowie in den rein verbalen Sequenzen, der eingeschobenen Erzähl-Sequenz mit zweieinhalb und der Überleitungs-Sequenz mit einer Einstellung. Die Summe der Einstellungen dieser drei Sequenzen ergibt einen Anteil an der gesamten Einstellungsanzahl von nur 6 %.

Bezüglich der Anzahl der Einstellungen vergleichbar sind auch die Sequenzen, in denen auf der Tonebene die Musik dominiert. Die Einstimmungs-Sequenz hat dreizehn und die Musikalische Erlebnis-Sequenz fünfzehneinhalb Einstellungen.

Bereits die Charakterisierung der Sequenz VII hat gezeigt, daß es zu dieser Sendeeinheit in ihrer parallel angelegten Form sowie in ihrer ausgeglichenen Verteilung von Wort und Musik keine vergleichbare Sequenz in Teil A dieser Sendung gibt. Auch hebt sie sich in der Einstellungsanzahl ab, bewegt sich mit ihren acht Einstellungen unter der für die Sendung durchschnittlichen Anzahl von zwölfteinhalb Einstellungen je Sequenz. Sie unterscheidet sich damit deutlich von Sequenzen mit einer sehr abwechslungsreichen Bildgestaltung, aber auch von solchen mit einer eher defensiven Bildführung wie zum Beispiel in Sequenz VIII.

#### 4.3.2 Quantitative Analyse der Einstellungslängen

Von der Gesamt-Einstellungsanzahl der Sendung (125) sind 38 Bildeinstellungen (= 30,4 %) zwischen sechs und zehn Sekunden lang.<sup>165</sup> Vergleichsweise häufig treten auch Einstellungen mit einer Länge bis zu fünf Sekunden auf. Sie machen mit

---

<sup>165</sup> Für diese Untersuchungseinheit ist eine Strichliste erstellt worden, bei der auf der horizontalen Ebene die einzelnen Sequenzen und auf der vertikalen die Einstellungszeiten nach fünfsekundigen Rastern erfaßt sind. Das bedeutet z.B. eine Zusammenfassung von Einstellungen mit einer Länge zwischen einer und fünf Sekunden, dann von sechs bis zehn Sekunden usw. . Darüber hinaus wurden die Einstellungen in der Strichliste je nach Bildinhalt unterschiedlich markiert, um Aussagen über mögliche Zusammenhänge zwischen einzelnen Motiven wie z.B. Gerd Albrecht und Gruppen von Orchestermusikern sowie deren Ausstrahlungszeit machen zu können.

31 Einstellungen 24,8 % aus. Sehr sparsam eingesetzt sind Einstellungen mit einer Dauer von mehr als einer Minute, die ausnahmslos Gerd Albrecht abbilden. Diese insgesamt fünf Einstellungspassagen (4 % der 125 Einstellungen) haben mit ihrer Dauer von insgesamt sechs Minuten und einundfünfzig Sekunden an der gesamten Sendelänge von Teil A jedoch einen Anteil von 20,9 %.

Exakt 80 % der Einstellungen entfallen auf solche mit einer Länge von maximal 20 Sekunden und die verbleibenden 20 % auf solche mit einer Dauer von 21 Sekunden bis eine Minute und 45 Sekunden.

Bei einer Gesamtlänge des ersten Teils der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ von 32 Minuten und 46 Sekunden mit 125 Einstellungen liegt die durchschnittliche Länge der kleinsten fernsehtechnischen Schnitteinheit bei rund sechzehn Sekunden.

#### 4.3.3 Quantitative Analyse der Einstellungslängen der Bildmotive

Zu den Bildmotiven in der „Musik-Kontakte“-Produktion gehören der Dirigent und Moderator Gerd Albrecht, die Pianistin Brigitte Engerer, das Orchester der Hamburgischen Staatsoper (einzeln, in kleinen Gruppen oder gesamt), ferner eingeblendete Fotos und das Publikum in der Hamburgischen Staatsoper (in Ausschnitten). Sämtliche Motive sind in den Sequenzen, die in Form sowie Inhalt teils mehr, teils weniger voneinander abweichen, mit unterschiedlichen Einstellungslängen vertreten.

Die größte zeitliche Variationsbreite ist bei den Einstellungen mit dem zentralen Bildmotiv der Sendung, Gerd Albrecht, zu erkennen. Diese sind oft nur wenige Sekunden oder auch fast zwei Minuten lang, wie Einstellung Nummer 80 mit Überleitungsfunktion.

Sämtliche Einstellungen von mehr als 45 Sekunden Dauer sind ausschließlich Fernsehbildern mit dem Dirigenten und Moderator der Sendung vorbehalten.

Die zeitlich ausgedehnteste Einstellung, die ergänzendes oder kontrastierendes Bildmaterial zeigt, ist die 41 Sekunden dauernde Einstellung Nummer 116 in Sequenz VI. Sie präsentiert dem Fernsehzuschauer nach einem Zoom zurück aus der Halbtotale eine Ansicht des Orchesters in Totale. Diese Einstellung gehört zu den Fernsehbildern im abfotografierenden Stil mit Motiv aktive Orchestermusiker. Diese füllen, wenn auch im Vergleich zu den stark differierenden Längen der Einstellungen mit Gerd Albrecht in abgeschwächter Form, ebenfalls voneinander abweichende Sendezeiten. Sie werden

zwischen einer Sekunde und 41 Sekunden ausgestrahlt. Bildeinstellungen, die einzelne Musiker abbilden, reichen von einer Sekunde Dauer bis zu einer knappen halben Sendeminute.

Längere Einstellungszeiten sind auch dem eingeblendeten Fotomaterial in den Sequenzen III und VII vorbehalten, das elf (E-Nr. 33), 27 (E-Nr. 119) und 20 Sekunden (E-Nr. 123) eingeblendet ist.

Die Pianistin Brigitte Engerer, zwischen fünf und 35 Sekunden zu sehen, ist durchschnittlich vierzehn Sekunden bildmotivischer Schwerpunkt.

Die Zwischenbilder mit Konzertpublikum, die insbesondere in der Parallelismus-Sequenz eine wichtige ergänzende Funktion übernehmen, sind bis maximal 26 Sekunden ausgedehnt.

In engem Zusammenhang mit der Frage nach den Bildinhalten und deren Einstellungszeiten steht auch die Frage, ob ein spezifisches Kameraobjekt häufiger in kürzer oder aber länger andauernden Einstellungen erscheint.<sup>166</sup>

Die Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ läßt erkennen, daß von den insgesamt 100 Einstellungen mit einer Dauer von nicht mehr als 20 Sekunden 58 Einstellungen und damit 58 % solche Fernsehbilder sind, die das musizierende Orchester in Teilen oder in Gesamtansicht zeigen. Nur halb so viele Einstellungen mit kürzeren Zeiten bilden Gerd Albrecht ab (29 %). Von den verbleibenden 13 % entfallen elf Einstellungen auf Brigitte Engerer sowie auf Zwischenbilder und zwei Einstellungen auf eingeblendetes Fotomaterial.

Von den insgesamt 25 Einstellungen mit einer Dauer von 21 Sekunden bis zu einer Minute 45 Sekunden sind achtzehn und damit 72 % Gerd Albrecht zugeordnet. Nur jeweils 12 % solcher Einstellungen entfallen zum einen auf Abbilder des Orchesters, zum anderen auf Abbilder der Pianistin und Zwischenbilder. Die Fotos sind zu 4 % längere Zeit eingeblendet.

Damit ist deutlich eine für die beispielhaft analysierte Sendung charakteristische Verknüpfung von Bildmotiv und Einstellungszeit festzustellen: Dem zentralen Bildmotiv Gerd Albrecht sind längere Sendepassagen zugeordnet, Einstellungen mit Orchestermitgliedern dagegen überwiegend kürzere.

Die Fernseh-Musiksendung ist, wie bereits erwähnt, hinsichtlich der Bildgestaltung im Stil abfotografierter Konzerte gehalten, das heißt, die visuelle Ebene bildet fast

---

<sup>166</sup> Bei der Berechnung der Häufigkeit kürzerer bzw. längerer Einstellungszeiten von Bildinhalten ist als Bezugsgröße jeweils die Einstellungsanzahl der Kategorie >kurz< (insgesamt 100 Einstellungen) bzw. >lang< (insgesamt 25 Einstellungen) zugrunde gelegt, nicht die Gesamt-Einstellungsanzahl von 125.

kontinuierlich die Quelle des tonalen Geschehens ab. Im Hinblick auf das der Sendung zugrunde liegende Wort-Musik-Verhältnis von etwa 2 : 1 <sup>167</sup> überrascht es daher nicht, daß der Moderator und Dirigent Gerd Albrecht im Vergleich zu den weiteren Bildmotiven überproportional oft im Bild zu sehen ist. Mit Ausnahme der Sequenzen I, II und VI ist Gerd Albrecht in allen anderen Sequenzen mindestens zur Hälfte der jeweiligen Sendedauer zentrales Kameraobjekt.

Passagen mit Folgen von Abbildern des musizierenden Orchesters geben Sequenz I ihren spezifischen Charakter, prägen ferner die Gestalt der Sequenzen IV b, V b und VI.

In den Sequenzen II bis VII stehen die ergänzenden oder kontrastierenden, parallel zur Tonebene gewählten Bildinhalte in unterschiedlichem Verhältnis zum Zentralmotiv Moderator.<sup>168</sup>

#### Frage-Antwort-Sequenz (II)

Bei der Frage-Antwort-Sequenz sind die Bildanteile auf die beiden Gesprächspartner Albrecht und Engerer, die meist in Nah- oder Halbnah-Einstellungsgröße abgebildet sind, fast gleich verteilt. Gerd Albrecht ist unter Summierung der einzelnen Einstellungen 70 Sekunden, Brigitte Engerer 65 Sekunden lang zu sehen. Hinzu kommen die Einstellungen, die beide Interviewpartner zeigen, mit einer Gesamtdauer von knapp einer Minute (0'56''). Nur 3 % der gut dreiminütigen Sequenz entfallen auf Zwischenschnitte (E-Nrn. 25 und 31).

#### Thematische Einführungs-Sequenz (III)

In Sequenz III ist Albrecht zu 74,4 % inhaltlicher Bildschwerpunkt. Während der verbalen Einführung des Dirigenten und Moderators zur Titelkomposition der Sendung wird eine Fotografie von George Gershwin als bildliches Gestaltungsmittel elf Sekunden eingeblendet. Mit vergleichbarer Länge ist die Pianistin im Bild, die ein kurzes Hörbeispiel aus Gershwins „Rhapsody in Blue“ vorträgt (0'10'').

---

<sup>167</sup> Siehe dazu Kap. 4.4.1 dieser Untersuchung.

<sup>168</sup> Bei dieser Betrachtung ist die Einstimmungs-Sequenz mit dem Auftritt der Pianistin und des Dirigenten sowie dem Spiel der ersten vierzig Takte der „Rhapsody in Blue“ vom Orchester und der Solistin unter Leitung Gerd Albrechts ausgeschlossen, ebenso die Überleitung-Sequenz mit einer anfangs halbnahen Einstellung Albrechts und dann einsetzendem Zoom zurück. Der Grund dafür: In Sequenz I fehlen Einstellungen mit Albrecht als Zentralmotiv; Sequenz VIII dagegen ist nur mit Bildmaterial einer Motivquelle gestaltet, nämlich mit Gerd Albrecht.

## Demonstrations-Sequenzen 1 bis 3 (IV a, IV b und V b)

Eine ähnliche Verteilung von Bildelementen ist, analog ihrer formalen Struktur sowie ihrer inhaltlichen Verwandtschaft, bei den Demonstrations-Sequenzen 1 bis 3 festzustellen. Der Fernsehzuschauer sieht in diesen Sendepassagen, dem dominierenden Wortanteil entsprechend, überwiegend Gerd Albrecht in seiner Funktion als Moderator (in der Demonstrations-Sequenz 1 zu 62,8 %, in 2 zu 59,2 % und in 3 zu 66,1 %).

Auch bezüglich der in den Demonstrations-Sequenzen kontrastierend eingesetzten Abbilder des Geschehens im Orchester, die von der Großaufnahme eines Instruments (z.B. E-Nr. 72) bis hin zur Totalen des Podiumsbereichs (wie bei E-Nr. 39) reichen, herrscht bezüglich der jeweils summierten Einstellungsdauer Übereinstimmung. Während jedoch in den Demonstrations-Sequenzen 1 und 2 der stete Wechsel zwischen einzelnen Einstellungen mit Albrecht und solchen mit musizierenden Orchestermitgliedern die Bildgestaltung beherrscht, erscheinen in der Demonstrations-Sequenz 3 Bildphasen mit mehreren zusammengefügtten Einstellungen, die die Tonquellen des jeweils zu hörenden musikalischen Geschehens im abfotografierenden Stil abbilden (z.B. die E-Nrn. 81 bis 85 sowie 91 bis 98).

Kontrastierende Bildeinstellungen mit Motiv Orchestermusiker nehmen in Sequenz IV a eine Minute 43 Sekunden (= 28 %) ein, in Sequenz IV b eine Minute 29 Sekunden (= 26,9 %) und in Sequenz V b eine Minute vierzehn Sekunden (= 32,2 %). Die beiden wesentlichen Motivquellen, nämlich Moderator Albrecht einerseits und Orchestermusiker andererseits, stehen in dieser Sendephase in einem Verhältnis von etwa zwei Drittel zu ein Drittel.

Der Anteil von Zwischenschnitten variiert in diesen Sequenzen. Dabei werden in Form von Totalen entweder der Konzertsaal der Hamburgischen Staatsoper gezeigt (z.B. E-Nr. 39, ebenso E-Nrn. 45 und 57) oder Teile des Orchesters (z.B. E-Nr. 86) sowie des Publikums (E-Nr. 100). Während in der Demonstrations-Sequenz 2 46 Sekunden und damit 13,9 % solcher Einstellungen Übergänge, „bildliche Atempausen“ schaffen, sind es in der Demonstrations-Sequenz 1 mit 34 Sekunden 9,2 % und in der Demonstrations-Sequenz 3 bei vier Sekunden nur 1,7 %.

## Erzähl-Sequenz (V a)

In der eingeschobenen Erzähl-Sequenz sorgt ein kurzer Zwischenschnitt von elf Sekunden Dauer (E-Nr. 79) für eine Unterbrechung der sonst über zwei Minuten ausschließlich auf Gerd Albrecht gerichteten Kamera (E-Nrn. 78b und 80a).

## Musikalische Erlebnis-Sequenz (VI)

Die Dominanz der Musik auf der Tonebene in Sequenz VI spiegelt sich gemäß dem Stil abfotografierender Kameraführung auch optisch wider. Von der knapp dreiminütigen Sendezeit entfallen zwei Minuten achtzehn Sekunden (= 77,5 %) auf eine Einstellungsfolge mit Abbildern des Orchestergeschehens (E-Nrn. 102 bis 116).<sup>169</sup> In dieser Sequenz erscheint Gerd Albrecht nur knapp 40 Sekunden (= 22,5 %) als Motivschwerpunkt.

## Parallelismus-Sequenz (VII)

Auch die Parallelismus-Sequenz zeigt in Übereinstimmung zu ihrer von den anderen Sequenzen abweichenden formalen Struktur eine eigene Bildaufbereitung. Etwa zur Hälfte erscheint der Moderator in dieser Sendepassage (1'58'' = 53 %). Die andere Hälfte teilen sich zwei eingeblendete Fotos mit Betty Smith und Louis Armstrong (zusammen 0'47'' Dauer und damit 21 %) sowie Zwischenschnitte (0'58'' = 26%) mit ausnahmslos großen Wirklichkeitsausschnitten (E-Nrn. 118, 120 und 124 als Totalen sowie E-Nr. 122 als Weiteinstellung). Diese Sequenz mit einer Dauer von drei Minuten und 43 Sekunden weist von allen Sendeeinheiten den höchsten Anteil an Einstellungen in Form von Zwischenschnitten auf.

Zusammenfassend wird festgehalten: Für die Bildebene ist charakteristisch, Abbilder der Quellen des jeweiligen tonalen Geschehens zu liefern. Daher überwiegen in Sequenzen mit hohem Wortanteil (III, IV a und b, V a und b sowie VIII) solche Einstellungen, die den Moderator und Dirigenten der Sendung zeigen. In Sequenz II mit ebenfalls hohem Sprechanteil sind durch die Gesprächssituation zweier gleichberechtigter Personen, nämlich Frager und Befragte, die Einstellungen auf beide Personen etwa gleich verteilt. Die einleitende Sequenz I bildet eine Ausnahme, da sie als reine Musiksequenz ausschließlich Bilder des Konzertsaal-Geschehens vermittelt. Allein Sequenz VI mit Bildmaterial aus verschiedenen Motivquellen prägt eine deutliche Dominanz von alternativen Kameraeinstellungen zum Schwerpunktmotiv der Sendung, Gerd Albrecht. In der nachfolgenden Sequenz VII ist mit der Einblendung von Fotos sowie Zwischenschnitten ein nach Sendeminuten bewertetes nahezu gleichwertiges Gegengewicht zum Zentralmotiv geschaffen. Die formal parallele Anlage dieser Sequenz ist somit auf der Ton- wie auf der Bildebene gleichsam erkennbar.

---

<sup>169</sup> Diese Einstellungsfolge ist mittels Nah- und Halbnah-Einstellungen gestaltet, die in einem Verhältnis von etwa 2 : 1 stehen.

#### 4.3.4 Quantitative Analyse der Einstellungsgrößen und deren Verteilung in den Sequenzen

Vorab wird angemerkt, daß rund 25 % der Einstellungen (31 von insgesamt 125) das abgebildete Objekt nicht starr in einer einmal gewählten Einstellungsgröße zeigen. Vielmehr werden bei diesen Einstellungen die Wirklichkeitsausschnitte mittels Zoom vor oder zurück, auch unter Einsatz der Kamerafahrt, fließend verkleinert oder vergrößert.<sup>170</sup> Bei der vorgenommenen Rasterung der Einstellungen nach der Größe ihrer Wirklichkeitsausschnitte sind diese Veränderungen innerhalb einer Bildeinstellung unbeachtet geblieben. Kriterium für die Zuordnung zu einer Kategorie solcher Einstellungen mit Bewegung war die jeweils zu deren Beginn festgestellte Größe.

Die hinsichtlich der Einstellungsgröße bewegt angelegten Wirklichkeitsausschnitte prägen die bildliche Gestaltung in den Sequenzen I und IV a stark sowie teilweise auch die der Sequenzen IV b und VI. Mit Ausnahme der wortgeprägten Sequenzen V a und VIII, in denen die Einstellungsgrößen von Bildeinheiten konstant bleiben, treten solche Veränderungen vereinzelt auch in den übrigen Sendeeinheiten auf.

Nachfolgende Tabelle verschafft einen Überblick über die Häufigkeit von Einstellungsgrößen in der „Musik-Kontakte“-Produktion.

Tabelle 4: Häufigkeit von Einstellungen nach der Größe ihrer Wirklichkeitsausschnitte

Einstellungs- größe	Einstellungs- anzahl	Einstellungs- anzahl in %
Detail	3	2,4 %
Groß	5	4,0 %
Nah	38	30,4 %
Halbnah	36	28,8 %
Amerikanische	7	5,6 %
Halbtotale	13	10,4 %
Totale	21	16,8 %
Weit	2	1,6 %
Gesamt:	125	100,0 %

---

<sup>170</sup> Bei etwa zwei Drittel der Einstellungen mit Wechsel der Ausschnittgröße sind diese Veränderungen des Bildausschnitts zumeist gering, bewegen sich von einer Einstellungsgröße zur nächst kleineren oder größeren. Bei etwa einem Drittel wird eine Einstellungsgröße übersprungen. Die stärkste Ausschnittveränderung in dieser Sendung findet in der nur neun Sekunden dauernden Einstellung Nr. 115 statt, in der zu Beginn eine Gruppe von Posaunisten halbnah gezeigt wird, dann ein Zoom nach vorn einsetzt, bis schließlich die Stürze einer Posaune im Detail zu sehen ist.



Von den insgesamt 125 Einstellungen des in dieser Arbeit untersuchten Teils A der „Musik-Kontakte“-Produktion mit Gershwins „Rhapsody in Blue“ sind die eng verwandten Einstellungsgrößen Nah und Halbnah am stärksten vertreten. 74 Bildeinstellungen sind mit diesen beiden visuellen Größen gestaltet, die kleinere Wirklichkeitsausschnitte abbilden. Mit einem prozentualen Anteil von zusammen 59,2 % nehmen sie etwa drei Fünftel des gesamten Bildmaterials der Sendung ein. Deutlich mehr als ein Fünftel (27,2 %) der gesamten Einstellungen entfallen auf Halbtotale und Totale. Mit ihrem gezielten, aber dabei kontinuierlichen Einsatz sind diese Einstellungsgrößen, die für Zuschauer auch Orientierungsfunktion haben, ein Ausgleichsmittel zum Bildmaterial mit nahen Einstellungsgrößen.

Hervorzuheben ist noch der seltene Einsatz der extremen Einstellungsgrößen Detailaufnahme sowie Weiteinstellung. Diese wurden für die Gestaltung von nur drei bzw. zwei Kameraeinstellungen gewählt. Markant ist auch deren Platzierung. Sie sind jeweils zu Beginn und am Ende der Sendung eingearbeitet.

Betrachtet werden soll nun das Verhältnis der kleinen zu den großen Wirklichkeitsausschnitten in der gesamten Sendung sowie in den einzelnen Sequenzen. Als Einstellungsgrößen mit kleinen Wirklichkeitsausschnitten gelten in dieser Untersuchung Detail-, Groß-, Nah- und Halbnah-Einstellungen, als solche mit großen Wirklichkeitsausschnitten Amerikanische, Halbtotale, Totale und Weiteinstellung.

Tabelle 5: Kleine und große Wirklichkeitsausschnitte - Anzahl und Verteilung je Sequenz

Einstellungsgröße	Anzahl je Einstellungsgröße	I	II	III	IV a	IV b	V a	V b	VI	VII	VIII
Detail	3	2								1	
Groß	5	1		1	1	2					
Nah	38	2	8	1	9	5,1	1,5	7,4	3	1	
Halbnah	36	3	7	2	6	6		6	4	1	1
Amerikanische	7		1					4,5	1,5		
Halbtotale	13	3			1	4		1	3	1	
Totale	21	1	2		3	5	1	2	4	3	
Weit	2	1								1	

An dieser Stelle wird wiederholt auf die Aussage des Musikredakteurs Armin Brunner hingewiesen, die bereits in Kapitel 3.3.1.1 dieser Untersuchung zitiert worden ist: „Fernsehen heißt: Nahaufnahme, die Totalen und Halbtotale sind Verschnaufpausen für die nächste Nahaufnahme.“<sup>171</sup>

Der in der vorliegenden Arbeit analysierte Teil A der „Musik-Kontakte“-Sendung erfüllt die indirekte Forderung, die sich hinter dieser grundsatzartigen Äußerung verbirgt, beispielhaft. 82 der gesamten Einstellungen, das entspricht 65,6 %, zeigen kleinere, und damit nach Brunner fernsehgerechte Wirklichkeitsausschnitte. Die verbleibenden 43 Einstellungen (= 34,4 %) spiegeln das Gesprächskonzert in der Hamburgischen Staatsoper in Amerikanischen, Halbtotale, Totalen und Weiteinstellungen wider.

Kleine zu großen Wirklichkeitsausschnitten stehen in dieser Sendung somit in einem Verhältnis von etwa 2 : 1.

In fast allen Sequenzen dominiert die Gruppe mit Detail-, Groß-, Nah- und Halbnah-Einstellungsgrößen. In der Thematischen Einführungs-Sequenz und in der Überleitungs-Sequenz fehlen Einstellungsgrößen, die weite Bildausschnitte zeigen, völlig. Auch in der Frage-Antwort-Sequenz sowie in der Demonstrations-Sequenz 1, beide wortgeprägt, verdrängen die kleinen Wirklichkeitsabbildungen mit einem Anteil von 80 % deutlich die größeren.

In der Verteilung der Einstellungsgrößen vergleichbar sind die Sequenzen IV b, V a und V b mit einer durchschnittlich prozentualen Konstellation der kleinen zu den großen Abbildern von etwa 61 % zu 39 %, die damit in einem Verhältnis von etwa 3 : 2 stehen. Ebenfalls vergleichbar bezüglich der Wahl der Einstellungsgrößen sind die musikgeprägten Sequenzen, die Einstimmungs- und die Musikalische Erlebnis-Sequenz. Dort sind die beiden übergeordneten Einstellungsgruppen, die der kleinen und großen Wirklichkeitsausschnitte, fast gleich verteilt eingesetzt.

Wie bereits einige Analyseergebnisse zu Form und Inhalt auf der Tonebene wie auch auf der Musikebene gezeigt haben, bildet die Parallelismus-Sequenz häufig eine Ausnahme, so auch bei der Wahl und Kombination der Einstellungsgrößen. Sequenz VII ist die einzige der Sendeeinheiten, in der die großen Wirklichkeitsausschnitte mit 62,5 % deutlich dominieren gegenüber den kleinen mit 37,5 %.

Die Teilanalyse des Verhältnisses von kleinen zu großen Wirklichkeitsausschnitten verdeutlicht, daß Sequenzen mit ähnlicher inhaltlicher Anlage auch vergleichbare Kombinationsgefüge der Einstellungsgrößen haben.

---

<sup>171</sup> Brunner, A., Musik im elektronischen Netzwerk, S. 23.

#### 4.3.5 Ergänzende Merkmale zur Bildgestaltung

- Der oftmals über einen breiteren Sendezeitraum moderierende Gerd Albrecht ist zumeist in den Einstellungsgrößen Halbnah und Nah abgebildet. Diese Einstellungen werden häufig mit Hilfe von Zwischenschnitten in Form von Totalen unterbrochen und damit belebt. Beispiele dafür sind in den Demonstrations-Sequenzen 1 und 2 zu finden, wie die Einstellungsfolge Nummern 62 bis 64, Nah - Totale - Nah, sowie die Einstellungen Nummern 68 bis 70, Halbnah - Totale - Halbnah. Auch die eingeschobene Erzähl-Sequenz setzt sich aus einer solchen Einstellungsfolge zusammen mit Nah - Totale - Nah.

- Ein weiter hervorzuhebendes visuelles Gestaltungselement, das allgemein für den abfotografierenden Stil charakteristisch ist, tritt wiederholt in Verbindung mit einzelnen Musikern als Bildmotiv auf. Anfangs sind sie nah oder halbnah aktiv musizierend, teils angeschnitten, sichtbar. Dann zoomt die Kamera vor auf die Hände eines Musikers am Instrument oder auf Teile seines Instruments. Beispiele dafür sind in der Einleitungs-Sequenz die Einstellungen Nummern 7 und 12 und in der Demonstrations-Sequenz 1 die Einstellungen Nummern 43, 51 und 55.

Ebenso treten auch Umkehrungen solcher Einstellungen auf, die sich vom Detail oder der Großaufnahme eines Musikers zu einer bildlich weiter gefaßten Abbildung entwickeln (z.B. E-Nrn. 3 und 9 in Sequenz I). Mitunter verweilt die Kamera einen Moment auf einer vorläufigen Einstellungsgröße, um im Anschluß - meist nach einer oder nach mehreren dazwischen geschalteten Einstellung/en - durch Zoomen vor oder zurück wieder zur Ausgangsgestalt des Bildes zurückzukehren (Beispiele dafür sind die Einstellungsfolgen Nrn. 47 bis 49 und auch 59 bis 61).

- In dieser Sendung wird darauf verzichtet, dem Zuschauer zusammenhanglose Detail- oder Großaufnahmen zu präsentieren, die einer interpretierenden, assoziativen Verknüpfung bedürften. Vielmehr werden solche Wirklichkeitsausschnitte hingeleitet zu oder weggeleitet von weiter gefaßten Einstellungsgrößen, die Orientierung schaffen. Markantes Beispiel ist die Einstellung Nummer 72, bei der anfangs Banjo spielende Hände in Großaufnahme zu sehen sind. Obwohl das Vorspiel dann verstummt, schwenkt die Kamera noch hoch, um dem Zuschauer einen kurzen Anblick des Musikers zu gewähren. Ohne diesen Aufwärtsschwenk wäre dieses Einstellungsmotiv der Anonymität anheimgefallen.

- Während der Sendung sind Einstellungsgrößen wie Weit und Totale im Vergleich zu kleineren Einstellungsgrößen sparsam eingesetzt. Anders ist dies, wie bereits erwähnt,

in der ohnehin in ihrer formalen und inhaltlichen Struktur eigen gestalteten Parallelismus-Sequenz. Mit Beginn der Einstellungsendphase von Nummer 117, einer Nahansicht Albrechts, folgen in kontinuierlichem Wechsel Einstellungen mit jeweils einer Größe der kleineren und einer solchen der weiter gefaßten Kategorien. Die Abfolge lautet: Nah (117) - Totale (118) - Detaileinstellung (119) - Totale (120) - Halbnah (121) - Weiteinstellung (122) - Nah (123) - Totale (124).

- Im Verlauf von Bildpassagen im abfotografierenden Stil, die das Orchester ganz oder in Teilen während des Musizierens zeigen, treten Verknüpfungen von Einstellungen auf, die zwar von derselben Seite der Handlungsachse aufgenommen worden sind, jedoch aus entgegengesetzten Richtungen. Es entsteht ein Dialogeffekt zwischen den Einstellungen mit scheinbar sich zuspielenden Musikern. Als Beispiele werden die Einstellungen Nummern 91 und 92 sowie deren bildlich leicht veränderte Wiederholung in Nummer 93 und Nummer 94 oder auch die Einstellungen Nummern 108 und 109 angeführt.

- Erwähnenswert ist auch die Wiederkehr identischer Bildfolgen beim Spiel derselben Musikausschnitte, so in Sequenz V b die EndEinstellung von Nummer 81 sowie die Einstellungen Nummern 82 und 83 und entsprechend dazu die Einstellungen Nummern 87 bis 89. Solchen Sendepassagen sind pädagogisch-didaktische Züge immanent. Sie bieten Rezipienten die Möglichkeit des Wiedererkennens.

- Einziges fremdes Bildmaterial, das nicht das Geschehen in der Hamburgischen Staatsoper widerspiegelt, sind die drei eingeblendeten Fotos in den Sequenzen III und VII. Sie werden auf vergleichbare Weise in den Sendeablauf eingereiht.

Das Fotomaterial wird stets in einer kleineren Einstellungsgröße abgebildet als die umrahmenden Einstellungen. Dadurch ist es bildgestalterisch herausgehoben. Das erste Foto mit einem Porträt George Gershwins als Großaufnahme (E-Nr. 33) ist umschlossen von zwei Einstellungen mit Gerd Albrecht in Nah- bzw. Halbnah-Sicht. Das zweite Porträtfoto mit Betty Smith (E-Nr. 119), erst Detail-, dann nach Zoom zurück Großaufnahme, ist umrahmt von Totalen mit Schwenk über das Konzertpublikum. Auch das dritte Foto mit Louis Armstrong (E-Nr. 123) in Nahsicht ist eingebettet in zwei Bildeinheiten mit weiter gefaßten Einstellungsgrößen, einer Weiteinstellung des Konzertsaals der Hamburgischen Staatsoper mit dem Orchester im Bildmittelpunkt und einer Totalen des Publikums aus der Vogelperspektive.

Hinzu kommen die stets übereinstimmend gestalteten Übergänge zwischen den Fotos sowie den vorherigen und nachfolgenden Einstellungen durch Überblendung. Die sich durch die Überblendung ergebende Bewegung wird bei der Folge der Einstellungen

Nummern 33 und 34 dadurch verstärkt, daß die der Abblende folgende Bildeinheit mit einem Zoom zurück kombiniert ist.

- Die Einstellungen der Sendung bilden, wie bereits mehrfach erwähnt, die Ereignisse beim Gesprächskonzert „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ in der Hamburgischen Staatsoper im abfotografierenden Stil ab. Auf bildtechnische Trickverfahren wird mit Ausnahme des solide wirkenden Einblendens der Fotos verzichtet. Ungewöhnliche Einstellungsfolgen oder solche mit inhaltlicher Zusammenhanglosigkeit fehlen völlig. Nur in der Einstellung Nummer 116 wirkt die Kamera entfesselt, scheint über dem Orchester zu schweben, während sie Bewegungen von unten nach oben sowie von rechts nach links und umgekehrt in die Einstellung integriert, zusätzlich leicht zurück zoomt von der Halbtotale zur Totalen, um schließlich in Nahaufnahme zu enden.

#### 4.4 Die Gestaltung der Tonebene

##### 4.4.1 Zum quantitativen Verhältnis von Wort und Musik

Bei einer Gesamtlänge der Musik- und Wortinhalte von 31 Minuten und fünf Sekunden<sup>172</sup> entfallen 20 Minuten und fünf Sekunden auf die Moderationen Gerd Albrechts einschließlich seines einleitenden Gesprächs mit der Solistin sowie elf Minuten auf die insgesamt 23 Musikpassagen mit Längen zwischen sechs Sekunden und zwei Minuten fünfzehn Sekunden. Daraus ergibt sich ein prozentualer Anteil des Worts von 64,6 % gegenüber der Musik von 35,4 %. Die Elemente Wort und Musik stehen somit, bezogen auf deren Verteilung in den insgesamt acht Sequenzen des analysierten Teils A der Sendung, in einem Verhältnis von etwa 2 : 1.

Aufschlußreich ist eine Betrachtung der Verteilung beider Elemente in den grob gegliederten drei Sendeeinheiten.<sup>173</sup>

In den ersten drei Sequenzen überwiegt der Wortanteil mit einer Länge von drei Minuten und 45 Sekunden und damit einem Anteil von 55,1 % gegenüber der Musik mit drei Minuten drei Sekunden, auf die 44,9 % entfallen.

Fast spiegelbildliche Zahlen zeigt das Verhältnis der Tonelemente in Teil 3 mit den

---

<sup>172</sup> Die Länge des Tongeschehens ergibt sich aus der Gesamtlänge des analysierten Teils A der Sendung von 32'46" abzüglich der Tonpausen von einer Minute 41 Sekunden. Die verbleibenden 31 Minuten fünf Sekunden sind die Bezugsgröße für Minuten- und Sekunden- sowie Prozent-Angaben von Musik- und Wortanteilen.

<sup>173</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.2, Tabelle 2.

Sequenzen VI bis VIII. Dort nimmt die Musik mit drei Minuten 55 Sekunden Länge 54,9 % ein, das Wort hingegen mit drei Minuten dreizehn Sekunden 45,1 %.

Während sich die Anteile von Wort und Musik in den übergeordneten Sendeteilen 1 und 3 um die 50 % bewegen - mit Abweichungen von jeweils rund 5 % -, zeigt der Mittelteil 2 mit den Sequenzen IV und V einen nach Sendezeit bewerteten deutlichen Überhang der verbalen Phasen gegenüber den musikalischen. Die Moderationstexte dominieren auf der Tonebene mit 76,5 % bei einer Dauer von dreizehn Minuten und sieben Sekunden. Während der verbleibenden vier Minuten und zwei Sekunden (= 23,5 %) erklingt Musik.

Während in den Sendeteilen 1 und 3 die Darstellungsmittel Wort und Musik relativ ausgeglichen zur Gestaltung der Sequenzen eingesetzt sind, verursacht der hohe Wortanteil im Mittelteil letztlich das einleitend zu diesem Kapitel genannte Basisverhältnis des analysierten Sendeteils A von 2 : 1.

Ergänzend werden einige Detailbeobachtungen zur Gestaltung des Tons in den einzelnen Sequenzen angeführt, die aus folgender tabellarischer Darstellung mit Angaben zur Gesamtdauer von Wort und Musik in den verschiedenen Sendephasen ersichtlich sind.<sup>174</sup>

Tabelle 6: Wort- bzw. Musikanteile je Sequenz

Sequenz- Nummer	Sequenz- dauer in Min.	Moderationen G. Albrechts in Min.	Moderationen G. Albrechts in %	Musikbei- spiele in Min.	Musikbei- spiele in %
I	2'47"	-	-	2'15"	80,8 %
II	3'17"	1'35" (plus 1'00" B. Engerer)	48,2 % (plus 30,5 %)	0'39"	19,8 %
III	1'22"	1'10"	85,4 %	0'09"	11 %
IV a	6'08"	4'32"	73,9 %	1'20"	21,7 %
IV b	5'31"	4'00"	72,5 %	1'26"	26 %
Va	2'17"	2'16"	99,3 %	-	-
V b	3'50"	2'19"	60,4 %	1'16"	33 %
VI	2'57"	0'41"	23,2 %	2'09"	72,9 %
VII	3'43"	1'40"	44,8 %	1'46"	47,5 %
VIII	0'54"	0'52"	96,3 %	-	-

<sup>174</sup> Die jeweils zu einer Sequenz gehörenden Moderationseinschübe sind zusammengefaßt, ebenso die Frage- und Antworteinheiten von Gerd Albrecht und Brigitte Engerer in Sequenz II. - Für die Sequenzen sind jeweils die Gesamtlängen angegeben, ohne Abzug der Tonpausen. Daraus resultiert, daß bei der Addition der Anteile von Moderationen Albrechts und Musikbeispielen keine 100 % erreicht werden.

In den meisten Sequenzen überwiegt der Sprechanteil, so in den Demonstrations-Sequenzen 1 bis 3 sowie in der eingeschobenen Erzähl-Sequenz, des weiteren in der Frage-Antwort-Sequenz, der Thematischen Einführungs- und der rein verbalen Überleitungs-Sequenz. Ausnahmen bilden neben der reinen Musik-Sequenz I die Sequenzen VI und VII. In letzterer sind Wort und Musik mit fast gleicher Verteilung eingesetzt. In Sequenz VI dominiert dagegen eindeutig die Musik.

Zusammenhängende Wortblöcke mit der längsten Dauer in dieser „Musik-Kontakte“-Reihe sind das zwei Minuten und 35 Sekunden andauernde Interview, dann die Sprechpassagen Albrechts zu Beginn der Demonstrations-Sequenz 1 mit zwei Minuten und 36 Sekunden und der dreiminütige, überlappende Moderationstext, der am Ende der Sequenz IV b beginnt, sich dann über die gesamte Sequenz V a erstreckt und Sequenz V b einleitet.

Von den Sequenzen mit einer Verknüpfung der Elemente Wort und Musik<sup>175</sup> ist der Sprechanteil in der Thematischen Einführungs-Sequenz, die zum ersten Teil der Sendung gehört, mit 85,4 % am höchsten. In den dann folgenden Wort-Musik-Sequenzen - mit Ausnahme der Musikalischen Erlebnis-Sequenz - nimmt der prozentuale Wortanteil kontinuierlich ab: Er beträgt 73,9 % in Sequenz IV a, 72,5 % in Sequenz IV b, rund 60 % in Sequenz V b und schließlich 44,8 % in Sequenz VII. Entsprechend dazu ist in diesen Sequenzen (III, IV a und b, V b und VII, Sequenz VI bleibt wiederum unbeachtet) eine Zunahme des Elements Musik von 11 % in Sequenz III (der Wort-Musik-Sequenz mit dem geringsten Musikanteil) bis hin zu rund 48 % in Sequenz VII festzustellen.

Eine besondere Verteilung der Gestaltungselemente Wort und Musik weist die Musikalische Erlebnis-Sequenz auf. Während alle weiteren Wort-Musik-Sequenzen einen Moderationsanteil von mindestens 45 % haben, macht dieser in Sequenz VI lediglich 23,2 % aus. Diese stark von der Musik her geprägte Sequenz mit dem höchsten Musikanteil (72,9 %) der Wort-Musik-Sequenzen wird, wenn auch nicht unmittelbar, eingerahmt von den einzigen rein verbalen Passagen der Sendung, der Erzähl-Sequenz (zwischengeschaltet Sequenz V b) und der Überleitungs-Sequenz (vorgelagert Sequenz VII).

Die beiden akustischen Kommunikationsebenen Wort und Musik zeigen verschiedene gestalterische Elemente, die in miteinander kooperierenden Verhältnissen zueinander stehen. Zur Musikebene gehören von einzelnen Musikern, Musikergruppen oder dem

---

<sup>175</sup> Ausgenommen sind bei dieser Detailuntersuchung die reine Musiksequenz I sowie die reinen Sprechsequenzen V a und VIII.

gesamten Orchester vorgetragene Hörbeispiele mit konzertartigem Charakter, weiter solche, in denen - meist kurz - musikalische Stilmittel zwecks Demonstration zu Gehör gebracht werden und schließlich zwei Schallplatteneinspielungen in Sequenz VII. Die Wortebene ist besetzt mit einem Frage-Antwort-Teil, ferner erzählerischen Passagen sowie Moderationen mit pädagogisch-didaktischen Hinweisen und Kurzanmerkungen.<sup>176</sup>

Die Hörbeispiele mit Konzertcharakter überwiegen mit einem Anteil von 56,4 % an der gesamten Musik-Sendedauer gegenüber den Demonstrationszwecken dienenden Musikbeispielen, auf die 27,6 % entfallen. Ein etwa ähnliches prozentuales Verhältnis ist auf der Wortebene festzustellen: 59,8 % der narrativen Einheiten gegenüber 26,8 % der primär pädagogisch-didaktisch orientierten, im Schnitt etwa vierzehn Sekunden langen Moderationen.

Die jeweils abweichenden Gestaltungsmittel, das Interview mit anteilig 13,4 % und die Schallplatteneinspielungen mit 16 %, jeweils zu Beginn sowie am Ende der Sendung platziert, zeigen ebenfalls eine vergleichbare Verteilung.

#### 4.4.2 Die Gestaltung der Musikebene

Die Musik ist in dem von der Tonebene geprägten Gesprächskonzert gemeinsam mit dem Wort wesentlich gestaltgebendes Element. Die Vielzahl der eingewobenen Hörbeispiele erzwingt den für Teil A der Sendung spezifischen, kontinuierlichen Wechsel von mehr oder minder umfassenden Moderationsblöcken sowie Musikpassagen.

Am konzentriertesten tritt dieser Wechsel in den Demonstrations-Sequenzen 1 bis 3 auf und damit im Mittelteil der nach Tabelle 2 grob dreieggliederten Sendung.

##### 4.4.2.1 Die Hörbeispiele und ihre Charakteristik

Die Hörbeispiele lassen sich nach ihrer primären Funktion zwei Hauptgruppen zuordnen. Zu der einen Gruppe zählen Musikbeispiele, die Konzertatmosphäre widerspiegeln. Sie laden die Rezipienten ohne erläuternde oder kommentierende Worte des Moderators zum subjektiv geleiteten Hinhören ein. Sechs der 23 Musikausschnitte dieser Sendung tragen einen solchen Charakter. Dazu gehören das der Einstimmung dienende erste Hörbeispiel, die längste Musikphase in Teil A, weiter das „Chopin-Zwischenspiel“ Hörbeispiel Nr. 3, dann die einem Ragtime von Irving Berlin

---

<sup>176</sup> Die nachfolgend angeführten prozentualen Anteile gestalterischer Mittel auf der Musik- bzw. Wortebene wurden getrennt berechnet (Bezugsgröße jeweils 100 %).



gewidmeten Hörbeispiele 18 bis 20 und auch der „Mambo“ von Leonard Bernstein (Hörbeispiel 21). Für die Mehrzahl dieser Musikpassagen ist kennzeichnend, daß der Moderator keine verbalen Hörhilfen voran- oder nachstellt.<sup>177</sup> Mit Musikpassagen dieser Kategorie, die eine durchschnittliche Länge von einer Minute zwei Sekunden aufweisen, sind sechs Minuten zwölf Sekunden (= 56,4 %) der Musikebene gestaltet.

Zur zweiten Gruppe gehören die mit den pädagogisch-didaktisch geprägten Moderationsblöcken korrespondierenden Musikbeispiele mit Demonstrationscharakter, kurz Demos genannt. Diesen sind stets kurze Erläuterungen beigelegt zu melodischen, harmonischen, rhythmischen und metrischen Elementen<sup>178</sup> sowie zur Klangfarbe. Die Demos werden meist von einem Orchestermusiker oder der Pianistin vorgespielt. Die fünfzehn, im Durchschnitt zwölftaktigen musikalischen Einheiten dieser Kategorie, die Hörbeispiele Nummern 2 sowie 4 bis 17, sind in Folge und damit verdichtet angeordnet. Eingeschoben ist lediglich die Passage mit einem Ausschnitt von Klaviermusik Chopins, Hörbeispiel 3. Bezüglich der Sendedauer belegen die insbesondere den Charakter der Demonstrations-Sequenzen 1 und 2 prägenden Demos bei einer durchschnittlichen Dauer von zwölf Sekunden insgesamt drei Minuten und zwei Sekunden (= 27,6 %).

Auf die beiden etwa gleich langen, knapp einminütigen Schallplatteneinspielungen (Hörbeispiele Nrn. 22 und 23), die als Gestaltungsmittel mit dokumentierender Funktion einer dritten Kategorie zugeordnet sind, entfallen eine Minute und 46 Sekunden (= 16 %) der gesamten Musik-Sendezeit von elf Minuten.

#### 4.4.2.2 Formale und inhaltliche Struktur der Musikebene

Das kürzeste Hörbeispiel ist, wie bereits erwähnt, sechs Sekunden lang, das nach Sendezeit umfassendste zwei Minuten und fünfzehn Sekunden.

Die Hörbeispiele lassen sich nach ihrer Dauer in vier Gruppen unterteilen. Zur Gruppe a) mit einer Dauer bis zu fünfzehn Sekunden gehören zwölf (= 52,2 %), also über die Hälfte der Musikbeispiele. Die zweitstärkste Gruppe b) bilden solche mit einer Dauer

---

<sup>177</sup> Ausnahmen bilden kurze Hinweise zu den Hörbeispielen Nr. 19 - „Jetzt spielen wir euch einmal einstimmig diesen Irving Berlin-Ragtime vor.“ - sowie Nr. 20 - „... und achtet mal darauf, wie die Klarinette irgendwohin abschweift in der Improvisation, die Posaune... Ja, noch einmal jetzt original, mit einer Variation.“

<sup>178</sup> Die Bezeichnung Element wird in diesem Zusammenhang im Sinne der Elemente der Musik verwendet, zu denen Melodie, Harmonie, Rhythmus, Metrum, Tempo, Dynamik und Klangfarbe gehören. Dieses Begriffsverständnis hebt sich damit von dem ansonsten in dieser Arbeit angewandten Schlüsselbegriff „Element“ ab, der für die technischen und künstlerischen Gestaltungsmittel des Mediums Fernsehen steht.

von sechzehn bis 30 Sekunden (fünf Hörbeispiele = 21,7 %), dicht gefolgt von Gruppe c) mit vier Hörbeispielen von 31 Sekunden bis zu einer Minute Länge (= 17,4 %). Nur zwei Musikpassagen, deren Anteil an der Musik-Sendezeit bei 8,7 % liegt, überschreiten zwei Minuten (Gruppe d): die Hörbeispiele Nr. 1 mit zwei Minuten fünfzehn Sekunden und Nr. 21 mit zwei Minuten neun Sekunden.

Für einige Sequenzen sind Hörbeispiele von bestimmter Sendedauer typisch. Eine deutliche Gestaltungslinie ist in den Demonstrations-Sequenzen 1 und 2 zu erkennen, deren zahlreiche Musikbeispiele ausschließlich den angeführten Gruppen a) und b) angehören. Zehn der zwölf kurzen Musikeinheiten von Gruppe a) und drei der fünf von Gruppe b) sind diesen beiden Sendepassagen zugeordnet. Darüber hinaus sind im Sendeblock IV dreizehn der insgesamt 23 Musikbeispiele der Sendung eingearbeitet (= 56,5 %). Die Hörbeispiele der Demonstrations-Sequenz 3 weichen hinsichtlich der Dauer von denen in den Sequenzen IV a und IV b ab. Sie weisen Längen von neunzehn bis 36 Sekunden auf und gehören somit zu den Gruppen b) und c).

Für die Demonstrations-Sequenzen 1 bis 3 sowie für die Parallelismus-Sequenz und damit für Sendeeinheiten mit zwei und mehr Hörbeispielen ist der nachfolgend angeführte kurzatmige, passagenweise Wechsel typisch: eine Einstellung (zu Albrechts Moderation) - ein Hörbeispiel (mit einer oder mehreren Einstellung/en) - eine Einstellung - ein Hörbeispiel usw. .

Markant ist auch die etwa gleiche Dauer der beiden Hörbeispiele in der Parallelismus-Sequenz (Hörbeispiele Nr. 22 = 0'52'' und Nr. 23 = 0'54''), die deren symmetrisch formale Gestalt mit prägen.

In der Zeitstruktur weichen die beiden Musikpassagen in Sequenz 2 innerhalb einer Sendeeinheit am stärksten voneinander ab (Hörbeispiel Nr. 2 ist 0'07'', Hörbeispiel Nr. 3 dagegen 0'32'' lang).

Hervorzuheben ist die Position der beiden längsten Musikeinheiten im analysierten Teil A der Sendung. Gleich zu Beginn erklingen die Anfangstakte der „Rhapsody in Blue“ über zwei Minuten fünfzehn Sekunden. Erst in Sequenz VI folgt nach neunzehn Hörbeispielen mit einer Dauer bis 36 Sekunden der zweitlängste Musikblock mit zwei Minuten neun Sekunden: Leonard Bernsteins „Mambo“ aus der „West Side Story“. Diesem einzigen in Gesamtlänge vom Orchester vorgetragenen Musikbeispiel schließt sich die Parallelismus-Sequenz an mit den beiden knapp einminütigen, der Gruppe c) zugehörigen Musikeinheiten.

Die formale Gestalt der Musikebene im Sendeteil A ist somit dreigliedrig:<sup>179</sup> In der Einleitungs-Sequenz und in den Endsequenzen VI und VII sind die umfangreichsten Hörbeispiele der Sendung platziert. Sie umschließen die dazwischen angeordneten Sendeeinheiten mit Hörbeispielen von sechs bis 36 Sekunden Dauer.

Die Musikbeispiele zeigen in ihrer Anordnung neben der formalen auch eine deutlich inhaltliche Strukturierung.

### Musikblock A

Die Hörbeispiele 1 bis 17 greifen überwiegend Passagen aus der im Mittelpunkt der Sendung stehenden Komposition heraus. Der längste Ausschnitt mit den ersten 40 Takten der „Rhapsody in Blue“ erklingt gleich zu Beginn der Sendung (Hörbeispiel 1). Die folgenden Beispiele sind maximal fünfzehn Takte lang. Sie pendeln im Durchschnitt bei vier Takten und werden überwiegend von einzelnen Musikern vorgetragen. Bei diesen Musikbeispielen, in denen Pianistin, Klarinettist, Trompeter, Posaunist, Saxophonist und auch Schlagzeuger musikalische Einheiten solo zu Gehör bringen, tritt der instrumentenkundliche Vermittlungsaspekt mit Schwerpunkt Klangfarbe deutlich hervor. Lediglich die erste und siebzehnte Musikeinheit der Gershwin-Hörbeispiele werden vom gesamten Orchester gespielt. Bezüglich der Dauer gehört die Mehrzahl der Beispiele aus der „Rhapsody in Blue“ zur Gruppe a). Eine Ausnahme bildet das Hörbeispiel 1 mit zwei Minuten fünfzehn Sekunden, das längste im Sendeteil A des Gesprächskonzerts.

Die Hörbeispiele Nummern 12, 13 und 15 sind nicht der „Rhapsody in Blue“ entnommen. Sie dienen vielmehr dazu, harmonische und rhythmische Merkmale der Jazzmusik, die nach Gerd Albrecht in Gershwins Klavierkonzert verarbeitet sind, akustisch zu verdeutlichen. Sie werden in unmittelbaren Bezug zu den Hörbeispielen aus der vermittelten Komposition gebracht.

Ausnahme in diesem großen Block mit den Sequenzen I bis IV b bildet das „Chopin“-Hörbeispiel Nummer 3. Nachdem sich die Pianistin zu verschiedenen Spieltechniken auf dem Klavier geäußert hat, greift der Moderator den von ihr u.a. beispielhaft angeführten Komponisten Frédéric Chopin heraus und bittet sie, ein Stück dieses „Ur-Klavierkomponisten“, wie er formuliert, zu spielen. Seine einleitenden Worte verleihen dem Hörbeispiel 3, wenn auch nur indirekt angedeutet, gegenüber der „Rhapsody in Blue“ kontrapunktische Funktion.

---

<sup>179</sup> Eine formale Dreiteilung wurde auch bezüglich des Gesamtaufbaus von Teil A der Sendung festgestellt. Siehe dazu Kap. 4.2.2.

## Musikblock B

Von der Wahl der Musikbeispiele her bilden die Sequenzen V b bis VII einen zweiten großen Block. Nach der reinen Wortsequenz V a dient in V b der zweimal wiederholte und in Hörbeispiel Nummer 20 erweiterte, von einigen Musikern gespielte Ausschnitt aus einem Ragtime von Irving Berlin dazu, ein für den Jazz Anfang des 20. Jahrhunderts charakteristisches Musikstück vorzustellen.<sup>180</sup> Die Dauer dieser Hörbeispiele liegt zwischen neunzehn und 36 Sekunden.

Leonard Bernsteins „Mambo“ in Sequenz VI wird vom Moderator als Musik eines „Überwinders“ der Grenzen zwischen E- und U-Musik präsentiert. Einen möglichen inhaltlichen Bezug zu George Gershwins Musik stellt der Moderator nicht her. Die diesem Hörbeispiel eingeräumte, vergleichsweise lange Sendedauer von zwei Minuten neun Sekunden läßt eine Schlüsselstellung dieser Komposition in der Sendung vermuten.

Sequenz VII mit zwei typischen, mittels Schallplatte dargebotenen Blues-Hörbeispielen fungiert, wie die Ausschnitte aus Berlins Ragtime in V b, primär als Spiegel der Blues-Ära. Eventuelle Bezüge zur „Rhapsody in Blue“ bleiben auch in dieser Sequenz unerwähnt, mit Ausnahme auf den Hinweis des identischen Entstehungszeitraums von Gershwins Komposition und dem beispielhaft erklingenden Blues, Hörbeispiel 23. Mit der Dauer von jeweils knapp einer Minute ermöglichen die Musikbeispiele 22 und 23 ein Hineinhören in diese Stilrichtung.

Mit den Hörbeispielen 18 bis 23 in den Sequenzen V b bis VII - und den ergänzenden Moderationen - entfernt sich der Moderator inhaltlich insbesondere am Ende des Gesprächsteils der Sendung von der „Rhapsody in Blue“. Den Zuschauern und Zuhörern werden bei diesem musikalischen Exkurs Kompositionen aus der Entstehungszeit dieser Rhapsody vorgestellt, mit dem Spiel des „Mambo“ aus der „West Side Story“ wird jedoch auch ein Werk aus einer Zeit nach Gershwins Tod vermittelt. Ob Albrecht letzteres in das Programm einbindet, um auf musikalisch zukunftsweisende Tendenzen in Gershwins Klavierkonzert hinzuweisen, kann nur vermutet werden.

Der Exkursblock mit den Sequenzen V b bis VII ermöglicht es dem Publikum, in Werke verschiedener Musikrichtungen hineinzuhören, bevor die „Rhapsody in Blue“ in Teil B der Sendung in Gesamtlänge erklingt. Die dabei geschaffene Distanz von der eigentlich im Mittelpunkt der Sendung stehenden Komposition fordert die Rezipienten geradezu heraus, Stellung zur Rhapsody Gershwins zu beziehen, sie eventuell in Beziehung zu

---

<sup>180</sup> Anzunehmen ist, daß damit auch eventuelle musikalische Einflüsse auf George Gershwins Musik aufgezeigt werden sollen.

den vorgestellten Werken zu setzen sowie auch zu entscheiden, ob und welcher Stilrichtung dieses Werk zugeordnet werden kann.

Bezüglich der Besetzung wird zusammenfassend erwähnt, daß dreizehn, daß heißt über die Hälfte der Musikbeispiele (= 56,5 %) von einzelnen Musikern vorgetragen sind. Davon entfallen drei der musikalischen Demonstrationen auf die Pianistin und zehn auf Orchestermitglieder. Von kleineren Musikergruppen ausgeführte Passagen treten fünfmal auf. Drei der 23 Musikbeispiele und damit 13 % werden vom gesamten Orchester zu Gehör gebracht. Die beiden Schallplatteneinspielungen machen 8,7 % aus. Die mittels verschiedener Instrumente vorgetragenen Passagen aus Gershwins „Rhapsody in Blue“ erklingen in der Mehrzahl einstimmig (neun von dreizehn Hörbeispielen).

Typisch für den Vermittlungsstil Albrechts ist es, den Rezipienten musikalische Elemente durch wiederholtes Vorspielen beispielhafter Passagen, zumeist durch einzelne Musiker vorgetragen, zu verdeutlichen. Diese pädagogisch-didaktisch geprägte thematische Aufbereitung ist für die Demonstrations-Sequenzen 1 bis 3 kennzeichnend, in die sechzehn der 23 Hörbeispiele der Sendung und damit rund 70 % eingeflochten sind.

Hinter den sieben Musikbeispielen in Sequenz IV a verbergen sich nur drei Ausschnitte aus der „Rhapsody in Blue“, so in Hörbeispiel 5 die ersten drei Takte, die im Folgebeispiel um zwei Takte erweitert wiederholt erklingen, dann - gleichfalls einmal wiederholt - die von einem Posaunisten demonstrierten Takte 134 bis 136 (Hörbeispiele Nrn. 10 und 11) und in den Musikpassagen Nummern 7, 8 und 9 die von einem Trompeter jeweils mit und ohne Dämpfer klanglich verschieden ausgeführten Takte 16 bis 19.

In Sequenz IV b kommen zwei solch verknüpfte Musikpassagen vor, darunter die Hörbeispiele 12 und 13 mit C-Dur- bzw. Blues-Tonleiter, von einem Saxophonisten zu Gehör gebracht, und die Hörbeispiele 16 und 17. Die in Musikbeispiel Nummer 16 von vier Saxophonisten und einem Banjospieler vorgetragenen Takte 138 bis 145 werden jedoch in Nummer 17 nicht nur bis Takt 152 ausgedehnt, sondern zudem in anderer Besetzung, nämlich vom gesamten Orchester gespielt. In Sequenz V b wird ein in Hörbeispiel 18 demonstrierter Ausschnitt aus einem Ragtime Irving Berlins ebenfalls zweimal wiederholt (Hörbeispiele Nrn. 19 und 20), dabei in Hörbeispiel 20 um einige Takte erweitert.

#### 4.4.2.3 Musik- und Einstellungsebene

Dreizehn der insgesamt 23 Musikbeispiele mit einer Dauer bis zu 32 Sekunden und damit über die Hälfte sind lediglich mit einer Bildeinstellung kombiniert. Bezeichnend für diese Einstellungen ist, daß sie der Gruppe mit den kleineren Wirklichkeitsausschnitten angehören, wie Groß-, Nah- und Halbnah-Einstellung (ausgenommen davon ist Hörbeispiel 14, eine Halbtotaleinstellung). In der Gruppe a) der Musikbeispiele mit einer Länge bis zu fünfzehn Sekunden bilden die Hörbeispiele Nummer 11 mit zwei und Nummer 16 mit drei Einstellungen die Ausnahmen.

Tendenziell gilt für diese Sendung: Je umfassender eine Musikpassage, desto höher ist die Anzahl der aneinandergefügteten Fernsehbilder. So sind die Hörbeispiele 17 und 18 aus Gruppe b) bei einer Dauer von 25 bzw. 21 Sekunden mit jeweils fünf Einstellungen gestaltet, Hörbeispiel 20 aus Gruppe c), 36 Sekunden lang, mit acht Einstellungen und schließlich die über zweiminütigen Musikbeispiele 1 und 21 aus Gruppe d) mit elf bzw. fünfzehn Einstellungen. Die beiden knapp einminütigen, stilistisch Abwechslung schaffenden Schallplatteneinspielungen in Sequenz VII zeigen, orientiert an deren Sendedauer, mit je drei Einstellungen eine vergleichsweise zurückhaltende Bildgestaltung.

#### 4.4.3 Die Gestaltung der Wortebene

##### 4.4.3.1 Grundlegende Gestaltungsmerkmale der Wortebene

Bei dem in dieser Untersuchung analysierten Teil A der beispielhaft angeführten Sendung aus der Reihe „Musik-Kontakte“ stehen die tonalen Elemente Wort und Musik, wie bereits dargelegt, in einem Verhältnis von etwa 2 : 1.

Eine Reihe von Gestaltungsmerkmalen trägt dazu bei, daß das quantitativ dominierende Wort in dieser Sendung als wesentlich formal wie inhaltlich strukturgebendes Darstellungselement fungiert. Diese Merkmale werden im Folgenden näher behandelt.

Für nahezu alle Wortpassagen (ausgenommen die in Sequenz II), die auf den Moderator und Dirigenten der Sendung entfallen, ist die Form des monologischen Vortrags charakteristisch. Nach Gerhard Eckert ist sie die „... vom Menschen her wohl schwierigste Form der Bewältigung des Fernsehens“.<sup>181</sup> Sie stellt bei der Weitergabe von Inhalten wegen der einseitigen Kommunikationslinie vom Kommunikator zum Empfänger hohe Ansprüche an den Vermittler, um beispielsweise die Aufmerksamkeit der Rezipienten über einen längeren Sendezeitraum zu gewinnen.

---

<sup>181</sup> Eckert, G., Die Kunst des Fernsehens, S. 75.

Eine Ausnahme bildet lediglich das Interview von Gerd Albrecht mit der Pianistin Brigitte Engerer, das durch den Wechsel von Frage und Antwort, Rede und Gegenrede im Vergleich zu monologischen Passagen auf der Ton- wie auch auf der Bildebene leichter lebendig zu gestalten ist.<sup>182</sup>

Die Ausführungen Albrechts zum Thema „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ sind zunächst an das Live-Publikum des in der Hamburgischen Staatsoper stattfindenden Gesprächskonzerts gerichtet. Durch fernsehtechnische Übertragungsverfahren wird auch der Zuschauer am Bildschirm daheim in eine „Live-Erlebnis-Situation“ versetzt, verursacht durch den Ereignischarakter der Sendung.<sup>183</sup> Mitunter machen Zwischenbilder, die Publikum abbilden, und auch Einstellungen, in denen Fernsehtechnik sichtbar ist, den Zuschauern ihre Rezeptionssituation als „Zaungäste“ der Veranstaltung bewußt.

Während des ersten Sendeteils, dem analysierten Teil A, befinden sich der Sprecher Gerd Albrecht und die Sprecherin Brigitte Engerer im „On“. Diese Kommunikationssituation - wenn auch technisch vermittelt und bei der der Rezipient den vom Programmacher gewählten Sichtweisen ausgeliefert ist - ähnelt der alltäglichen, der persönlichen. Sie hat Zwiegespräch-Charakter. Gerd Albrecht ist meist in Nah- und Halbnah-Einstellungen abgebildet, wodurch - visuell unterstützt - eine, wenn auch nur scheinbare, direkte Kommunikationslinie zwischen Moderator und Fernsehzuschauern hergestellt ist.

Das Wort tritt in dieser Sendung mit Ausnahme der Schrifteinblendungen zu Beginn (während des Auftritts von Pianistin und Moderator bzw. Dirigent) in gesprochener Form auf.<sup>184</sup> Es dient dazu, einen losgelösten Themenkomplex aus der Welt der Musik darzustellen. Die Bildebene ist in dieser Sendung, wie mehrfach erwähnt, überwiegend tonergänzend angelegt. Durch die unterschiedliche Gewichtung der Kommunikationsebenen Ton und Bild ist eine oftmals wichtige Voraussetzung für einen höheren Grad an Verstehbarkeit von Aussagen für die Zuschauer erfüllt.<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> Ergänzt wird, daß auch die erzählerische, gut einprägsame Einheit, mit der der Moderator die Sequenz V abschließt und in der er den Ausschnitt einer angeblich stattgefundenen Unterredung zwischen George Gershwin und Maurice Ravel in direkter Rede wiedergibt, - wenn auch nur von einer Person vorgetragen - lebhafte Züge trägt.

<sup>183</sup> Auch wenn das Geschehen in der Hamburgischen Staatsoper im Medium Fernsehen zeitlich versetzt ausgestrahlt ist, ändert sich nach Ansicht der Verfasserin der Eindruck des direkten Dabeiseins der Zuschauer nicht wesentlich.

<sup>184</sup> Während der Hörbeispiele Nrn. 22 und 23 kommt das Wort auch in gesungener Form vor. Diese Hörbeispiele werden jedoch der Musikebene zugeordnet und bleiben daher in diesem Zusammenhang unberücksichtigt.

<sup>185</sup> Vgl. dazu auch Bosshart, L., Untersuchungen zur Verstehbarkeit von Radio- und Fernseh-Sendungen, S. 202.

Die darüber hinaus gebräuchlichen Funktionen von Sprache im Fernsehen, entweder als Mittel zur Erklärung und Kommentierung von Bildmaterial oder als solches für äußere und innere Monologe und Dialoge handelnder Personen, bleiben ausgespart.

#### 4.4.3.2 Zur Struktur und Stilistik der Wortpassagen

Einen hohen Grad an Verstehbarkeit zu erreichen, sollte ein wesentliches Ziel bei der Formulierung gesprochener Aussagen im Fernsehen sein, insbesondere wegen der für dieses Medium spezifischen gleichzeitigen Ausstrahlung von Ton und bewegten Bildern.<sup>186</sup> Neben medienspezifischen und inhaltlichen Faktoren sind auch sprachliche verantwortlich für die Verstehbarkeit gesprochener Aussagen.<sup>187</sup> Diese sind bei der Gestaltung von Fernsehsendungen zu berücksichtigen.

Wie in der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ versucht wird, dem Zuschauer die Thematik verständlich zu vermitteln, wird nachfolgend dargelegt.

Die Textpassagen sind expositorischer, nicht fiktionaler Art.

In Teil A der 32 Minuten und 46 Sekunden dauernden Sendung ist der größte zusammenhängende Wortblock genau drei Minuten lang. Diese Moderationspassage beginnt am Schluß von Sequenz IV b, prägt die gesamte folgende Sequenz V a und endet nach Einleitung der Sequenz V b.<sup>188</sup> Die Dauer dieser Sprechereinheit und damit ihre formale Komplexität ist den täglich ausgestrahlten, durchschnittlich knapp drei-minütigen Wortbeiträgen im Hörfunk, zum Beispiel in den Regionalprogrammen, vergleichbar. Bezüglich der Sendelänge wird dabei eine nach Untersuchungsergebnissen durchschnittliche konzentrierte Auffassungsgabe der Hörer bei informationsdichten Texten berücksichtigt.

Für gesprochene Aussagen im audiovisuellen Medium Fernsehen gilt als journalistische Richtlinie, eine geringere Wortanzahl zu verwenden als beispielsweise bei Aussagen im Medium Hörfunk, bei dem die Rezipienten rein auditiv gefordert sind.

---

<sup>186</sup> Die wesentlichen Faktoren für einen hohen Grad an Verstehbarkeit gesprochener Aussagen sind a) Konkretheit bzw. Abstraktheit, b) Personifizierung und Dramatisierung sowie c) Vokabular. Vgl. Bosshart, L., Untersuchungen zur Verstehbarkeit von Radio- und Fernseh-Sendungen, S. 205.

<sup>187</sup> Einfluß nehmen darüber hinaus solche Faktoren, die seitens der Rezipienten Voraussetzungen für das Erfassen vermittelter Inhalte schaffen, wie Bildung, Wissen, Intelligenz, Interessen, Erwartungen, Einstellungen und auch Wortschatz.

<sup>188</sup> Sprechereinheiten mit vergleichbarem Sendeminutenanteil sind das Interview mit 2'34" in Sequenz II sowie die Erläuterungen Gerd Albrechts zur Entstehung der Jazzmusik in Sequenz IV a mit 2'36".



Eine empirische Untersuchung von Fleck und Mitarbeitern hat für Aussagen mit einer mittleren Verstehbarkeit im Fernsehen eine Richtzahl von 13,7 Wörtern pro gesprochenem Satz ergeben.<sup>189</sup>

Die Anzahl der Wörter pro Satzeinheit differiert in den einzelnen Sequenzen der „Musik-Kontakte“-Produktion. Sie liegen in der Frage-Antwort-Sequenz mit 8,7 Wörtern pro Aussage weit unter dem von Fleck ermittelten Richtwert. In Sequenz V b mit dreizehn Wörtern pro Satz ist der empirisch berechnete Wert für mittlere Verstehbarkeit von Aussagen im Fernsehen eingehalten. In Sequenz VII ist die Richtgröße mit einem Wort mehr pro Aussage nur leicht überschritten. Dort entfallen 14,6 Wörter auf einen Satz.

In den übrigen Sequenzen liegt die Anzahl der Wörter pro gesprochener Aussageeinheit teils deutlich über den empfohlenen 13,7 Wörtern, so in Sequenz VI mit 21,5 und in Sequenz VIII mit 21,6 Wörtern pro Aussage.

Bezogen auf alle Sequenzen mit Wortanteil<sup>190</sup> beträgt die durchschnittliche Anzahl der Wörter pro Aussage 16,1 und liegt damit 2,4 Wörter pro Aussage über der Richtzahl der Untersuchungsergebnisse von Fleck.

Der für die Verstehbarkeit sprachlicher Aussagen wichtige Faktor >Satzlänge< ist bei den Ausführungen Albrechts, wie die herausgefilterten Angaben über die Anzahl der Wörter pro Satz zu den einzelnen Sequenzen verdeutlichen, nur begrenzt berücksichtigt.

Die langen Satzkonstruktionen sind oftmals auf das Bemühen des Moderators zurückzuführen, mittels erläuternder Einschübe meist in Form von kurzen Definitionen für lückenlose Informationen zu sorgen.<sup>191</sup> Gerd Albrecht formuliert zum Beispiel während seiner einleitenden Worte zur „Rhapsody in Blue“ in Sequenz III: „Er (George Gershwin, d. Verf.) hat sie geschrieben für den Versuch, den Jazz klassisch zu machen, nämlich den Jazz mit großem Orchester zu spielen. Und das war damals die Idee von Paul Whiteman, einem großen Bandleader würde man heute sagen, in der Carnegie Hall, dem großen Musentempel New Yorks oder Amerikas, wo nur Brahms, Schumann, Tschaiakowsky, Beethoven gespielt wurden, nun Jazz zu machen.“

Auch bei Nennung von Eigennamen folgen fast ausnahmslos kurze Erläuterungen, sei es über Stanislaw Neuhaus („der große Klavierpädagoge der berühmten russischen

---

<sup>189</sup> Vgl. dazu Bosshart, L., a.a.O., S. 201.

<sup>190</sup> Ausgenommen ist somit die rein musikalische Sequenz I.

<sup>191</sup> Der mit Erläuterungen von Abkürzungen, von Fremd- und Fachwörtern sowie von seltenen Ausdrücken angereicherte Moderationstext beugt der von L. Bosshart beschriebenen Gefahr vor, daß „Knicks“ im Prozeß des Verstehens entstehen, mit denen der Verlust an Aufmerksamkeit und an Interesse bei den Rezipienten einhergehen kann. Vgl. Bosshart, L., Untersuchungen zur Verstehbarkeit von Radio- und Fernseh-Sendungen, S. 199.

Klavierschule“) und Leonard Bernstein („einen ganz großen amerikanischen Komponisten und Pianisten und Dirigenten ..., der diese Trennung nicht mitgemacht hat“<sup>192</sup>) oder auch über die Carnegie Hall („dem großen Musentempel New Yorks oder Amerikas“), um nur einige Beispiele anzuführen. Lediglich bei der in Sequenz VI angeführten „West Side Story“ verzichtet Gerd Albrecht auf nähere Erläuterungen.<sup>193</sup>

Die überdurchschnittliche Wortanzahl einiger Sätze ist bisweilen auch auf den lebendigen Erzählstil Gerd Albrechts zurückzuführen, angereichert teils in Form von Einschüben mit:

- Vergleichen („Die Farbigen sangen in der Sklaverei sich ihren Kummer vom Leib, so wie die Zigeuner im ‘cante hondo’, dem Vorgänger vom Flamenco, sich auch ihre Unterdrückung vom Leib sangen.“),
- Gedanken („Wenn ihr an Louis Armstrong denkt, falls ihn jemand hat singen hören, klang ja auch immer, als ob er nicht mit Kreide, sondern als ob er mit Kohle gegurgelt hätte.“),
- Beobachtungen („Das heißt nicht, wenn ihr an Louis Armstrong denkt - der hat ja immer das Taschentuch bei der Trompete gehabt und sich immer nur den Schweiß abgewischt -, daß er nicht voll konzentriert war. Aber es muß immer relaxed, entspannt bleiben.“),
- Beschreibungen („Er ist in den letzten Jahren des vergangenen Jahrhunderts von einer ganz armen Familie in Brooklyn in New York geboren worden; hatte natürlich kein Klavier, keinen Unterricht, hat immer versucht, auf Klavieren sich etwas zurechtzulegen, linke Hand, rechte Hand.“).

Zwei weitere Merkmale des Formulierungsstils von Gerd Albrecht verursachen die teils komplexen Satzgebilde. Zum einen verknüpft Albrecht vollständige Sätze häufig mit Hilfe des Bindewortes ‘und’. Zum anderen weist der Moderationstext vereinzelt Reihungen von Begriffen auf, um inhaltliche Aspekte zu beschreiben und zu verdeutlichen. Dazu ein Beispiel aus Sequenz VII: „... ich habe gesagt, sie haben sich ihren Kummer, ihre Einsamkeit, ihr ‘blue-Fühlen’ vom Leib gesungen ...“.

Charakteristisch für den Erzählstil von Gerd Albrecht in dieser Sendung ist, daß Sätze mitunter nicht zu Ende geführt werden. Dazu zwei Beispiele: „Sie haben gerade in dem Klaviersolo so eine typische Jazzpianisten ...“. Oder: „Und jetzt war es faszinierend zu sehen, wie der Blues aus einer ursprünglichen Gesangsform ...“.

---

<sup>192</sup> Albrecht nimmt an dieser Stelle Bezug auf die in der Sendung kurz zuvor erwähnte Trennung von Jazzmusik und klassischer Musik.

<sup>193</sup> Es kann vermutet werden, daß Gerd Albrecht die „West Side Story“ wegen ihrer Popularität als allgemein bekannt voraussetzt und daher auf weitere Erläuterungen verzichtet hat.

Solchen unvollständigen Satzgebilden folgen Sätze, in denen Stichworte des nicht zu Ende geführten Gedankens aufgegriffen und unter teils neuen Aspekten behandelt werden, wie in Sequenz IV b: „Und sie haben unsere Notation ... Unsere jahrtausendalte Notenschrift kann diese Feinheiten eigentlich gar nicht fangen.“

Die fragmentarischen Satzkonstruktionen signalisieren, daß Gerd Albrecht während des Gesprächskonzerts nicht durchweg bemüht ist, zu dem Thema vorformulierte Wortblöcke vortragsartig zu vermitteln. Die eingeflochtenen, spontan wirkenden Einschübe verleihen dem Verbalteil Lebendigkeit und Natürlichkeit.

In die Moderationseinheiten sind auch einige elliptisch angelegte Sätze eingewoben. Diese unvollständigen, sich auf wesentliche Angaben beschränkenden Satzkonstruktionen sind ein weiteres, stilistisches Merkmal für den bisweilen spontan anmutenden Verbalstil, der den Live-Charakter der Sendung hervorhebt. Mit diesem sprachlichen Stilmittel versehene Sätze treten insbesondere in der Erzähl-Sequenz auf, in der Gerd Albrecht biographische Einzelheiten über George Gershwin mitteilt, darunter der einleitende Satz: „Und nun einen Moment zur Person von Gershwin.“ Im Anschluß heißt es: „... hatte natürlich kein Klavier, keinen Unterricht, hat immer versucht, auf Klavieren sich etwas zurechtzulegen, linke Hand, rechte Hand.“ Und zu den anfänglichen Schwierigkeiten Gershwins, in der Funktion des „song plugger“ auf eigene Kompositionen aufmerksam zu machen, meint Albrecht kurz: „Leider um die Zeit noch nicht.“

Das während der gesamten Sequenz II andauernde Zwiegespräch zwischen Gerd Albrecht als Fragender und Brigitte Engerer als Befragte hebt sich durch seine von der Wechselrede geprägte Form von den übrigen, ausschließlich monologischen Wortpassagen Albrechts ab. Die Frage- und Antwortblöcke in Sequenz II haben maximal eine Länge von einer halben Minute. Nur vier der fünfzehn Einheiten sind über fünfzehn Sekunden lang, die übrigen pendeln zwischen einer und elf Sekunden. Die Aufeinanderfolge der präzisen, kurzgefaßten Aussagen und der stete, durch die Bildeinstellungen unterstützte Wortwechsel der Interviewpartner sorgen für einen lebendigen verbalen Beginn der Sendung. Dieser dient primär der Vorstellung der Pianistin. Eine Einführung in die Sendetitel-Thematik des Gesprächskonzerts bleibt in dieser Sendephase noch aus. Die Aussagen des Moderators als auch die der in gebrochenem Deutsch sprechenden Französin Brigitte Engerer sind in dem Interview parataktisch angeordnet.

Auch die Moderationspassagen Albrechts sind primär parataktisch angelegt. Oftmals sind Hauptsätze mit dem Bindewort ‘und’ aneinandergefügt. Insbesondere in den Wort-

Musik-Sequenzen sind die narrativen Passagen teils mehr, teils weniger auch von hypotaktischen Satzkonstruktionen durchsetzt.

Für die Verstehbarkeit der Aussagen förderlich ist der verbal geprägte Formulierungsstil Albrechts. Substantivische Fügungen an Stelle einfacher Verben werden vermieden. Ferner wird auch auf den Gebrauch von schwerfälligen Wortbildungen verzichtet, ebenso weitgehend auf verständniserschwerende Fremdwörter.

Die sprachlichen Äußerungen basieren auf der Gemein- bzw. Umgangssprache. Sofern musikalische Fachausdrücke genannt werden, sind kurze Erläuterungen eingefügt. So beschreibt der Moderator das Glissando, gestisch unterstützt, wie folgt: „Man kennt es vor allem von den Streichinstrumenten, wenn man einfach so hochgleitet.“ Bei der Beschreibung des Off-Beats (kurz zuvor übersetzte Albrecht das Wort „beat“ mit Schlag) verweist der Moderator auf die rhythmischen Schwerpunkte der Takteile zwei und vier und bei der Synkope auf das „noch mehr aus dem Schlag herausgehen“. Ansatzweise führt er das Konzert- und Fernsehpublikum auch in die Fachsprache des Jazz ein, definiert „chorus“ als das gegenseitige Vorspielen der Musiker einer Melodie oder „fill ins“ als instrumentale Füllstimmen bei Gesangspausen. Auch die einzigen zu Beginn der Sequenz II genannten antithetischen Kürzel U- und E-Musik werden erläutert.

Bei der thematischen Ausrichtung dieser Sendung auf den um 1900 in den Vereinigten Staaten entstandenen Jazz ist der Gebrauch englischer Vokabeln unausweichlich. Gerd Albrecht übersetzt diese stets, zum Beispiel „to feel blue“ und „dirty notes“. Auch erläutert er kurz den Inhalt des Songs „Back-A-Water-Blues“, der sich in dessen Titel widerspiegelt. Bei dem Hinweis in der Erzähl-Sequenz auf Gershwins frühe Beschäftigung als „song plugger“ weist Albrecht nicht nur auf die Bedeutung, sondern auch auf Übersetzungsschwierigkeiten dieses Ausdrucks hin.

Eine für die verbale Hörfunk- und Fernsehpraxis wichtige, weil verständnisfördernde Regel empfiehlt den gezielten und damit sparsamen Einsatz von Zahlenangaben.<sup>194</sup>

Gerd Albrecht verwendet Zahlenmaterial innerhalb dreier Themenbereiche. In der Demonstrations-Sequenz 1 beschränkt sich der Moderator auf drei, der historischen Eingliederung dienliche Zahlenvermerke. Die übrigen Zahlenangaben treten in komprimierter Form in den Sequenzen V a mit reinem sowie in V b mit überwiegendem und in Sequenz VII mit mittlerem prozentualen Wortanteil auf. Die mit Zahlenangaben versehenen verbalen Blöcke thematisieren Historisches: den Entstehungshintergrund des Blues (IV a), den biographischen Abriß über George Gershwin (V a und zu Beginn

---

<sup>194</sup> Vgl. u.a. Schult, G.; Buchholz, A., Fernseh-Journalismus, S. 139.

von Sequenz V b) und die Blues-Ära am Beispiel von Betty Smith und Louis Armstrong (VII).

Der Erzählstil Albrechts trägt deutlich pädagogisch-didaktische Züge, wie einige der bisher angeführten Merkmale zur besseren Verstehbarkeit von Aussagen zeigen. Neben Definitionen, Übersetzungen englischer Vokabeln sowie dargelegten Hintergründen zu vielfältigen Aspekten stellt der Moderator einigen der Hörbeispiele neben ausführlichen Erläuterungen kurze Hinweise als gezielte Hör- und auch Sehhilfen für die Rezipienten voran. Eine beispielhafte Textstelle ist die Beschreibung einer Klavierpassage in der „Rhapsody in Blue“, die mit dem „Rattern der Waggons auf den Eisenbahnschienen“ verglichen wird.<sup>195</sup>

Im musikalischen Demonstrationsblock in Sequenz IV a über das Spiel von Blasinstrumenten mit verschiedenen Dämpfern nutzt der Moderator die Vorzüge des Mehrsinnesmediums Fernsehen, indem er neben der auditiven auch die visuelle Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken sucht: „Und das ist faszinierend zu sehen, weil der Trompeter - auch zu sehen, nicht nur zu hören - einen ‘Wha-Wha-Dämpfer’ hat.“

Als drittes Beispiel wird eine Formulierung in Sequenz V b zu Hörbeispiel Nummer 20 angeführt, die den Hörprozeß lenken soll. Nach der aphoristischen, einprägsamen Charakterisierung eines Stilmittels der Jazzmusik, der Improvisation, mit den Worten „... nicht das >Was<, sondern >Wie< es gemacht wurde“, fordert der Moderator auf: „Und jetzt hört Euch dasselbe noch einmal an und achtet mal darauf, wie die Klarinette irgendwohin abschwirrt in der Improvisation, die Posaune ... Ja, noch einmal, jetzt original mit einer Variation.“

#### 4.4.3.3 Versprachlichung von Musik

Gerd Albrecht wendet verschiedene sprachliche Mittel an, um musikalische Elemente, Spieltechniken sowie Klangeindrücke zu beschreiben.

Der Moderator erläutert musikalische Elemente sachlich mit musiktheoretischen, meist kurz erläuterten Grundbegriffen. Er erklärt beispielsweise die Klangstruktur der Blues-Tonleiter, indem er Intervallunterschiede im Vergleich zur C-Dur-Tonleiter aufzeigt. Sprachliche Ausführungen zur Harmonie der Blues-Tonleiter werden ebenso durch Hörbeispiele ergänzt wie die zur rhythmischen Figur des Off-Beats. An diesen Textstellen

---

<sup>195</sup> Auf Gershwins Inspiration zu musikalischen Motiven durch den hämmernden Rhythmus eines Zuges verweisen auch D. Ewen in „George Gershwin. Vom Erfolg zur Größe“, S. 77, und A. Mingotti in seiner Bildbiographie „Gershwin“, S. 38.

wird die fruchtbare Verknüpfung der Ebenen Wort und Musik deutlich: Die Worte Albrechts sind teils so eingesetzt, daß sie als gezielte Hörhilfen für die Rezipienten dienen können. Die Hörbeispiele dagegen konkretisieren teils die theoretischen verbalen Darlegungen.

Gerd Albrecht legt in dieser Sendung auch einen Schwerpunkt auf die Demonstration von Spieltechniken, die er teils mit instrumentalkundlichen Erläuterungen sowie Vergleichen verbindet. Die verwendeten Formulierungen bedürfen jedoch zum besseren Verständnis, im Gegensatz zu den oben beschriebenen musiktheoretischen Erklärungen, meist der audiovisuellen musikalischen Demonstration.

Albrecht meint beispielsweise während des Gesprächs mit Brigitte Engerer: „Die Jazzpianisten sind ja dafür berühmt, daß sie so hämmern können.“ Was mit dem Wörtchen „so“ gemeint sein könnte, verdeutlicht erst die anschließende musikalische Demonstration der Pianistin. Auch die kurze Zeit danach folgende, verallgemeinernde Formulierung der „normalen klassischen Klavierattacke“ bleibt für den Rezipienten möglicherweise unklar, sofern er aufgrund seines Vorwissens nicht in der Lage ist, den Sinn dieser bildlichen Formulierung zu verstehen. Auch die sprachlichen Ausführungen zum Spiel eines Glissando („Man kennt es vor allem von den Streichinstrumenten, wenn man einfach so hochgleitet.“) sowie des Spiels einer Posaune mit Spezialdämpfer („Ja, und der kann mit den Fingern wirklich so wie mit den Lippen machen.“) sind so angelegt, daß die vorweggenommenen oder sich anschließenden audiovisuellen Passagen mit den jeweils demonstrierenden Orchestermusikern (neben den in der jeweiligen Einstellung gestischen Informationen Albrechts) notwendige Ergänzung für ein Verstehen sind.

Verständnisfördernd wird die Spielweise von „dirty notes“ beschrieben („... der Musiker spielt nicht ganz sauber, sondern er attackiert die Note von unten oder von oben, aber immer ist er an einem bestimmten Punkt ganz sauber, um zu zeigen ...“). Der Satz bricht jedoch, wenn auch die Definition von „dirty notes“ im wesentlichen abgeschlossen ist, jäh ab. Ein neuer Gedanke zum Glissando folgt. Es bleibt dem Rezipienten überlassen, ob er die Aussage Albrechts mit eigenen Gedanken vervollständigt.

Mitunter wird in der Sendung auch mit verschiedenen sprachlichen Mitteln versucht, den Klang, die Charakteristik von Musikausschnitten, musikalischen Elementen und auch Spielweisen zu beschreiben. Der Moderator verweist dabei auch auf Außer-musikalisches, indem er beispielsweise die Pianistin auffordert, einen Ausschnitt aus der „Rhapsody in Blue“ zu spielen, „... wo man das Rattern der Waggons auf den Eisenbahnschienen hören kann.“ Mut zu sprachlicher Farbig- sowie Bildhaftigkeit zeigt Albrecht bei seinen Hinweisen zur Jazzlegende Louis Armstrong. Der Klang von

Armstrongs Singstimme veranlaßt den Moderator beispielsweise zu der Äußerung, daß es sich so anhörte, „..., als ob er nicht mit Kreide, sondern als ob er mit Kohle gegurgelt hätte.“ Und zu dessen Art, Trompete zu blasen, aus der sich eine spezifische Klangfarbigkeit ergab, liefert der Moderator folgende, die Vorstellungskraft der Rezipienten weckende Beschreibung: „Der gute Jazzler hat eine elektrisierende Spannung im Beat, aber er muß immer relaxed bleiben. Das heißt nicht, wenn ihr an Louis Armstrong denkt - der hat ja immer das Taschentuch bei der Trompete gehabt und sich immer nur den Schweiß abgewischt -, daß er nicht voll konzentriert war. Aber es muß immer relaxed, entspannt bleiben.“

Einmal verwendet der Moderator auch Lautmalerei, um die, wie er sagt, besonders sprechende Art des „Wha-Wha-Dämpfers“ zu verdeutlichen, eines speziell auch in der Jazzmusik eingesetzten Dämpfers für Blasinstrumente.<sup>196</sup>

Selten nehmen Formulierungen in der analysierten „Musik-Kontakte“-Sendung metaphorische Gestalt an. Sie fordern die Rezipienten auf, die Bedeutung von Worten zu entschlüsseln, die in ungewohnte inhaltliche Zusammenhänge eingebunden sind. Die Aussage „Und die Musiker waren darauf aus, die menschliche Stimme auf den Instrumenten sprechen zu lassen“ oder Formulierungen wie „klassische Klavierattacke“ und über die Klarinette, die „irgendwohin abschwirrt“, tragen ansatzweise metaphorische und damit leicht entschlüsselbare Gestalt. Sie reißen sich ein in die bisher festgestellten Faktoren der Sendung zum leichteren Erfassen der vermittelten Inhalte.

Gerd Albrecht nutzt die mit der Funktion des Moderators verbundene Möglichkeit, eigene Standpunkte zu beziehen und seine Ansichten weiterzugeben. Dabei unterbreitet er seine Meinungen zu Personen und über Musik nur selten als Art Angebot an die Rezipienten, dem diese sich anschließen oder das sie ablehnen können. Vielmehr stellt er zumeist eigens entwickelte Bezüge und individuelle Blickwinkel oftmals beiläufig, bisweilen auch gezielt platziert als verbindliche Betrachtungsweisen dar.

Subjektive Aussagen werden in dieser Sendung selten als solche kenntlich gemacht. Am Ende des einleitenden Interviews heißt es beispielsweise: „Sie haben gerade den Namen Chopin genannt. Der ist ja für mich der Ur-Klavierkomponist.“ In Sequenz IV b ermöglicht Albrecht es den Rezipienten, eine Vermutung als eine von ihm entwickelte Sichtweise zu erkennen: „In den Südstaaten gab es als eigenständige Musik eigentlich nur, wahrscheinlich wegen der vielen Kriege, eine Marschmusik.“ Der Moderator unterbreitet auf solche Weise Interpretationen, Stellungnahmen sowie seinen Musik-

---

<sup>196</sup> Die Bezeichnung „wha-wha-mute“ („Wha-Wha-Dämpfer“) ist u.a. in der bei Eulenburg erschienenen Studienpartitur der „Rhapsody in Blue“ über den jeweiligen Takten verzeichnet.

geschmack und tritt damit als frei denkendes Individuum auf, das Informations- und Identifikationsangebote liefert, die angenommen, aber auch abgelehnt werden können.

Häufiger werden in der beispielhaft analysierten Sendung jedoch einseitig angelegte Aussagen unterbreitet, die die Zustimmung der Rezipienten nicht anzuzweifeln, sondern sie voraussetzen scheinen.

In der Thematischen Einführungs-Sequenz weist Gerd Albrecht auf einen Musikausschnitt in der „Rhapsody in Blue“ hin: „Er hat sie auch im Zug geschrieben. Und es gibt da eine bestimmte Stelle im Klavier, wo man das Rattern der Waggonen auf den Eisenbahnschienen hören kann.“ Die Adressaten des Gesprächskonzerts, Konzert- und Fernsehpublikum, werden vermutlich bemüht sein, diese bildliche Beschreibung der Tonquelle Eisenbahn hörend und eventuell auch assoziativ nachzuvollziehen.

Ein zweites Beispiel ist Sequenz IV a entnommen, in der Albrecht aneinanderreihet: „Und der Blues, ‘Rhapsody in Blue’, to feel blue heißt sich einsam, sich traurig, sich niedergeschlagen fühlen.“ Der Moderator interpretiert den Titel von Gershwins Komposition von der englischen Vokabel „to feel blue“ her. In Biographien über Leben und Werk George Gershwins ist hingegen zu lesen, daß der Komponist für seine „Rhapsody in Blue“ formal die freie Rhapsodie in Anlehnung an die „Sinfonischen Dichtungen“ von Franz Liszt gewählt hat. Daraus erklärt sich der erste Teil des Titels der „Rhapsody in Blue“. Der zweite Teil geht angeblich auf George Gershwins Bruder Ira zurück, der die Inspiration dazu auf einer Kunstausstellung mit Bildern des amerikanischen Impressionisten James Whistler erhielt. Eines der Bilder Whistlers, die Ira Gershwin angeblich beeindruckten, trug den Titel „Nocturne in Blue and Green“.<sup>197 198</sup>

Die von Gerd Albrecht vorgenommene Einordnung der „Rhapsody in Blue“ in die Sparte der Jazzmusik, bei der er den erwähnten biographischen Aspekt unbeachtet läßt, ist entscheidend für die thematische Ausrichtung der Sendung. Aus dieser einseitigen Interpretation des Titels der Komposition sind die teils kurz gestreiften, teils

---

<sup>197</sup> Vgl. u.a. Krellmann, H., George Gershwin, S.40, sowie Schmidt, Chr. M., Vorwort zur Studienpartitur der „Rhapsody in Blue“, S. IV f.

<sup>198</sup> Hingewiesen wird auf weitere Aussagen von Gerd Albrecht in der beispielhaft analysierten Sendung, die inhaltlich nicht übereinstimmen mit Darstellungen in Biographien über Gershwins Leben und Werk. In seinen einleitenden Worten zur „Rhapsody in Blue“ in Sequenz III formuliert der Moderator: „Und das war damals die Idee von Paul Whiteman, ... in der Carnegie Hall ... Jazz zu machen.“ Nach Lebensbeschreibungen über George Gershwin beabsichtigte Paul Whiteman vielmehr die Schaffung eines „Sinfonischen Jazz“, in dem Jazzmusik und klassische Musik einander annähern. Und weiter: Die Uraufführung der „Rhapsody in Blue“ am 12. Februar 1924 fand in der Aeolian Hall, New York, statt, ebenso das Wiederholungskonzert am 7. März 1924. Erst eine weitere Wiederholung wurde am 21. April desselben Jahres in der von Albrecht genannten New Yorker Carnegie Hall gegeben (vgl. Krellmann, H., George Gershwin, S. 40 ff.). Ferner weist Gerd Albrecht zu Beginn der Erzähl-Sequenz V a auf die musikalischen Anfänge im Leben Gershwins hin. Albrecht merkt an, daß der Vater nach Flehen seiner Söhne George und Ira ein Klavier gekauft hat. Einige Biographen schreiben hingegen, daß ein Klavier im Jahre 1910 auf Betreiben der Mutter Rose Gershwin angeschafft worden ist (vgl. u.a. Krellmann, H., a.a.O., S. 14).



ausführlicheren, schwerpunktmäßig behandelten Themenbereiche der Jazzmusik zu erklären, wie Entstehungshintergründe zum Blues, Stilmittel dieser Musikrichtung, Gershwins Vorbild Irving Berlin und dessen Musik sowie auch Vorstellung zweier Vertreter der Gattung Jazz.

Zusammenfassend wird festgehalten, daß das Gestaltungsmittel Wort zentrales Antriebselement für den Ablauf des beispielhaft analysierten Sendeteils A des Gesprächskonzerts ist. Mittels eines allgemein verständlichen, im Satzbau meist übersichtlich gegliederten, teils bildlichen, überwiegend lebendigen Sprachstils zielt der Moderator Gerd Albrecht darauf ab, Interessierten am Beispiel einer Komposition musikalische Zusammenhänge aus seiner Sicht zu vermitteln.

Sprache wird im wesentlichen eingesetzt, um

- biographische, mit einprägsamen Geschichten gespickte Kurzabrisse zu liefern,
- historische Hintergründe verdichtet darzustellen,
- Fachtermini, musikalische Elemente und Spieltechniken - oftmals mit Hörbeispielen kombiniert - verständlich zu erläutern,
- eigene Ansichten mitzuteilen und Beurteilungen zu liefern,
- Assoziationen anzubieten und zu wecken,
- die im Mittelpunkt der Sendung stehende, einer bestimmten Musikgattung zugeordnete Komposition nicht losgelöst zu behandeln, sondern sie in Verbindung mit anderen Stilrichtungen zu bringen und sie auch in musikalische Entwicklungen eingebunden darzustellen,
- stets erneut teils zu kurzen, teils zu längeren Musikbeispielen hinzuleiten.

#### 4.4.3.4 Sprecherische Ausdrucksgestaltung

Für die Wirkung all der bisher aus den Moderationsblöcken herausgefilterten, von Gerd Albrecht angewandten sprachlichen Mittel ist wesentlich auch die sprecherische Ausdrucksgestaltung entscheidend.<sup>199</sup>

Bei Moderatorentätigkeiten im Fernsehen ist im Gegensatz zum Hörfunk zunächst die mitgestaltende Funktion von Mimik und Gestik zu beachten.

---

<sup>199</sup> Die Verfasserin bezieht sich in den nachfolgenden Ausführungen im wesentlichen auf die vom Leiter des NDR, Studio Braunschweig, K. Verhey in der Redaktion herausgegebene „Kleine Handreichung zum Sprachgebrauch und zur Aussprache“ sowie auf eigene Rundfunk- und Fernseherfahrungen.

Aufrecht stehend, mit vor dem Körper ineinander verschränkten Händen, sich kaum bewegend - diese körperliche Grundhaltung nimmt Gerd Albrecht immer wieder ein, ob zu Beginn und am Ende thematischer Blöcke oder auch vorübergehend in gestisch bewegteren Passagen. Seine Haltung variiert teils, indem sich der Moderator mit beiden Händen auf das Geländer des Podestes stützt. Dazwischen agiert Albrecht häufig gestisch. Er unterstützt verbale Ausführungen, indem er Streichinstrumentenspiel und auch das Verwenden eines „Wha-Wha-Dämpfers“ gestisch nachahmt, auf Orchester-musiker zeigt, Taktezählen anzeigt und beschriebene Zusammenhänge mit oftmals symbolischen Gebärden kombiniert.

Während Gestik die verbal vermittelten Inhalte bisweilen lebendig begleitet, sind mimische Regungen bei Gerd Albrecht nur selten zu erkennen. Ein Lächeln oder auch eine Bewegung in den Augen des Moderators gehen zumeist einher mit der Behandlung personengebundener Inhalte (wie bei der Wiedergabe des Gesprächs zwischen Gershwin und Ravel und auch bei der Schilderung eigener Eindrücke in Paris aus Schülerzeiten) sowie musikalischer Gestaltungs- und Klangformen (z.B. dem Trompetenspiel mit „Wha-Wha-Dämpfer“). Das geringe Mienenspiel Albrechts unterstützt den sachlichen, pädagogisch-didaktisch geprägten, primär rationalen, weniger emotionalen Vermittlungsstil, der auf das Interesse wecken für Musik und ein Verstehen von Musik ausgerichtet ist.

Hinsichtlich der sprecherischen Ausdrucksgestaltung hält Klaus Verhey für Moderationen als grundsätzlich fest: „... nicht aufgesetzt, übertrieben, schönrednerisch, säuselnd, schmeichlerisch, geschwätzig oder hektisch sprechen und agieren, sondern offen, frisch, geradlinig, herzlich, natürlich, beherrscht und besonnen.“

Bei den Moderationspassagen von Gerd Albrecht ist diese empfohlene sprecherische Gestaltungsweise im wesentlichen nachvollziehbar. Albrechts Redetempo läßt weder Langeweile aufkommen, noch erschwert es das rationale Erfassen dargelegter Zusammenhänge durch zu schnelles Sprechen. Es pendelt im mittleren Bereich. Passagenweise ist eine bedeutungstragende Sprechweise einzelner Wortgruppen festzustellen. Redeabschnitte mit Erläuterungen werden in der Regel langsamer gesprochen, solche mit ausschmückenden Einschüben hingegen schneller. Der Wechsel beschleunigt gesprochener Passagen mit im Tempo verlangsamten wirkt einem gleichförmigen Sprechrhythmus entgegen. Das variierend angelegte Sprechtempo, bildlich vergleichbar „... Segelboote(n) bei mittlerer Windstärke mit wechselnd aufbrisendem oder abflauendem Wind ...“<sup>200</sup>, vereint Dynamik und Ruhe.

---

<sup>200</sup> Verhey, K., Kleine Handreichung zum Sprachgebrauch und zur Aussprache, S. 8.

Weniger auf logische Gründe als vielmehr auf individuelles rhythmisches Verlangen sind vermutlich die abschnittsweise häufigen, teils ungewöhnlich gesetzten Zäsuren zurückzuführen. Dazu zwei Beispiele:<sup>201</sup>

Beispiel 1 aus Sequenz IV a: Die Farbigen - sangen in der Sklaverei - sich ihren Kummer - vom Leib, - so wie die - Zigeuner - im „cante hondo“, - dem Vorgänger vom Flamenco, - sich auch ihre Unterdrückung vom Leib - sangen.

Beispiel 2 aus Sequenz V a: Gershwin - hatte ein Leben lang - Minderwertigkeitskomplexe, - weil er - halt nie - die Musik von Grund auf gelernt hat.

Innerhalb dieser Sätze bieten sich die Kommas als geeignete Positionen an, um verständnisfördernde Zäsuren und Pausen zu setzen. Bei Albrecht sind Sätze hingegen mitunter durch die schnelle Aufeinanderfolge von Redeeinschnitten kurzatmig gestaltet, die einzelnen Begriffe dadurch bedeutungstragend aus ihrem Kontext hervorgehoben. Die Dynamik der Stimme Albrechts ist konstant, läßt damit breiten Wirkungsraum für die vermittelten Inhalte.

Die Elemente sprecherischer Gestaltung einschließlich Gestik und Mimik sind sparsam eingesetzt, die Inhalte vom Moderator überwiegend in einem sachlichen, linearen, auch natürlichen und in mit pointenreichen Anmerkungen gespickten Passagen lebendigem Sprechstil vortragsartig vermittelt.

#### 4.4.3.5 Die Rolle Albrechts

Gerd Albrecht übt in der Sendung aus der Reihe „Musik-Kontakte“ eine Doppelfunktion aus. Er tritt als Moderator und als Dirigent auf.

In der Rolle des Moderators übernimmt Albrecht eine Reihe von Vermittleraufgaben im Fernsehen:

- Albrecht informiert über den ausgewählten Sendeinhalt, die „Rhapsody in Blue“ von Gershwin, in verständlicher Weise, bevorzugt dabei den verbalen Sprachstil, liefert musiktheoretische und musikhistorische Erläuterungen, Definitionen und Übersetzungen, gibt Hör- und auch Sehhilfen und schafft damit die Basis für ein Verstehen von Musik.

---

<sup>201</sup> Die waagerechten Striche in den folgenden Beispielen markieren die jeweils von Albrecht gesetzten Pausen bzw. Zäsuren.

- Er nähert sich der Sendetitel-Thematik interdisziplinär, stellt dabei Kontexte her. Dies geschieht zum einen inhaltlich durch Beleuchten vielfältiger Aspekte, indem beispielsweise musikalische Gattungen verglichen und Werke anderer Komponisten in Ausschnitten präsentiert werden, zum anderen formal durch Einarbeiten verschiedener Gestaltungsmittel (Interview mit Brigitte Engerer, Einspielen historischer Schallplattenaufnahmen und Einblenden dokumentierenden Fotomaterials).
- Die Sendung besteht in ihrer inhaltlich und formal breitgefächerten Anlage aus locker gefügten Teilgliedern, die ein mosaikartiges Ganzes ergeben. Wesentliche Binfunktion übernimmt dabei Gerd Albrecht mit seinen oftmals Kontexte schaffenden Moderationen, in denen sich in den Schlüsselbegriffen E- und U-Musik die übergeordnete Thematik widerspiegelt: die Trennung zwischen klassischer Musik und Unterhaltungs- bzw. Jazzmusik.
- Er unterbreitet eigene Interpretationen und Meinungen und präsentiert die Thematik damit auf persönliche, auch Identifikationen bietende Art. Allerdings werden subjektive Aussagen nicht konsequent für die Rezipienten kenntlich gemacht, könnten daher als Aufdrängen von Deutungen seitens Albrechts aufgefaßt werden.
- Er bestimmt den Rhythmus des Programmablaufs, der sich aus den Teilgliedern Moderationen, Hörbeispielen, Wiederholungen und auch Pausen ergibt, entscheidet über die Zusammenstellung der Musikbeispiele sowie das Wort-Musik-Verhältnis und schafft mittels Wort in Kombination mit Musik spannungsvolle und -lösende, den Rezipienten Erlebnis-Freiräume anbietende Momente.

In der Funktion als Dirigent des Orchesters der Hamburgischen Staatsoper agiert Albrecht stellvertretend für eine Berufsgruppe, die er damit repräsentiert.

Die Kopplung beider Funktionen, des Moderators und des Dirigenten, kann bei der Vermittlung musikalischer Inhalte durch einen Fachmann, der darüber hinaus wie Gerd Albrecht prominent ist, die Glaubwürdigkeit der erläuterten musikalischen Zusammenhänge beeinflussen.

Die Ausübung der Moderatoren- und Dirigententätigkeit durch eine Person verleiht der Sendung ein „Im-Fluß-Sein“.

#### 4.4.3.6 Thematische Struktur

In der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ ist für alle Sequenzen, mit Ausnahme der Einstimmungs-Sequenz, der Einsatz des Gestaltungselements Wort ein wesentliches Mittel zur Information.

Während in der Frage-Antwort-Sequenz verschiedene Themen kurz angeschnitten werden (die Unterscheidung von E- und U-Musik, der russische Klavierpädagoge Stanislaw Neuhaus sowie Klaviertechniken am Beispiel eines Werkausschnitts aus George Gershwins „Rhapsody in Blue“ und eines Klavierstücks von Frédéric Chopin), dominiert in den monologischen Moderationseinheiten der übrigen Sequenzen jeweils eine spezifische Thematik.

In Sequenz III steht die „Rhapsody in Blue“ und deren Entstehungshintergrund im Mittelpunkt, in Sequenz IV a und IV b sowie V b die Gattung Jazz mit Erläuterungen zur Historie, zur Entwicklung der Jazzmusik, zur Demonstration musikalischer Stilmittel dieser Sparte sowie über den Komponisten Irving Berlin und seine Musik. Auch Sequenz VII ist zwei Vertretern der Jazzmusik gewidmet. In der eingeschobenen Erzähl-Sequenz V a werden biographische Angaben zur Person Gershwins vermittelt. In Sequenz VI wird Leonard Bernstein als ein Vertreter musikalischer Stil Mischung vorgestellt. Die Überleitungs-Sequenz, die Teil A der Sendung beschließt, ist eine appellartige Schlußbetrachtung zur Trennungsproblematik verschiedener Musikstile.

Nach der Abfolge der Sequenzen und der darin jeweils schwerpunktmäßig behandelten Themen ergibt sich inhaltlich eine grobe Gliederung in

- einen einleitenden Block mit Interview sowie Einführung in George Gershwins Komposition „Rhapsody in Blue“ (I bis III),
- dann einen Jazzblock mit Ausführungen zu geschichtlichen Hintergründen sowie mit stil- und instrumentenkundlichen Erläuterungen (IV),
- ferner einen Komponisten- und Interpretenblock (V, VI und VII) und
- eine Abschluß- und zugleich Überleiteinheit (VIII).

Die inhaltlich aufeinander Bezug nehmenden, dabei eigenständigen Sequenzen lassen die Annahme zu, daß sie auch in anderer Reihenfolge kombinierbar sind. Denkbar wäre es, die Sequenz III mit Erläuterungen zur „Rhapsody in Blue“ und deren Entstehungshintergrund im Anschluß an die Einstimmungs-Sequenz zu verlegen, das Interview von Gerd Albrecht mit Brigitte Engerer folgen zu lassen, dann sogleich die Erzähl-Sequenz über den Komponisten George Gershwin anzuknüpfen, die Sequenz über Leonard Bernsteins Wirken anzuschließen und mit einem Jazzblock den Gesprächsteil des Konzerts zu beschließen.

Die Art der scheinbar lockeren Aneinanderreihung von Erläuterungen über historische Zusammenhänge, über Stilmerkmale sowie über Vertreter musikalischer Richtungen und deren Musik erlaubt eine kurzzeitige Konzentrationsschwäche bei den Rezipienten, da ein schneller Wiedereinstieg in die Thematik durch die inhaltlich punktuelle Aufbereitung möglich ist.

Grundlegend für den Vermittlungsstil Albrechts ist, daß die verschiedenen inhaltlichen Aspekte nicht etwa nur einmal in der Sendung blockartig abgehandelt werden. Vielmehr bilden einige, wenn auch nicht direkt formulierte Fragestellungen das inhaltliche Gerüst für die Wortpassagen.

Als Leitfragen der Sendung lassen sich formulieren:

- Wer war George Gershwin, und was kennzeichnet seine Komposition „Rhapsody in Blue“?
- Welche Unterschiede bestehen zwischen E- und U-Musik?
- Was ist Jazzmusik, und welche Stilmerkmale sind charakteristisch für den Blues?

Diese Fragen werden zum einen, wie bereits erläutert, in konzentrierter Form in einer der Sequenzen behandelt. Zum anderen greift der Moderator bereits Vorgetragenes erneut auf und fügt andere Aspekte hinzu. Kein Themenbereich wird in nur einem Moderationsblock behandelt. Sämtliche Themen werden wenigstens in einer anderen Sendeeinheit punktuell neu aufgegriffen und zumeist mit weiteren Informationen angereichert. Diese Art der Themenaufbereitung, bei der Informationsbausteine einander ergänzend in scheinbar lose gefügter Folge verknüpft werden, gleicht der Gestaltung eines Mosaiks.

Markantestes Beispiel dafür ist die bereits angeführte, in nahezu jeder Sendeeinheit (mit Ausnahme der Sequenzen I und V a) erneut aufgegriffene Thematik zur Unterscheidung von E- und U- Musik.

Diese Thematik trägt in der Sendung leitmotivischen Charakter, und so können die meist als Kürzel verwendeten Bezeichnungen E-Musik für Ernste Musik und U-Musik für Unterhaltungsmusik als Schlüsselbegriffe dieser Sendung bezeichnet werden. Häufig sind sie in Ansichten des Moderators eingebunden, machen dabei dessen Einstellung zur E- und U-Musik-Problematik deutlich.

Die entscheidenden Momente, um die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu gewinnen, sind in Fernsehsendungen ebenso wie zum Beispiel in Theaterstücken, Hörfunkbeiträgen und Zeitungsartikeln Anfang und Schluß. An diesen wesentlichen inhaltlichen

Schaltstellen können Kerngedanken, Ratschläge, Appelle, auch Botschaften zum Thema unterbreitet werden.

Beide dieser Sendephasen werden in „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ von Gerd Albrecht in seiner Funktion als Moderator genutzt, um über die Unterscheidung von E- und U-Musik zu reflektieren. Gleich im Anschluß an den konzertartigen Auftakt der Sendung weist Albrecht im ersten Frageblock der Sequenz II, seiner ersten Sprechpassage, bedauernd auf die seit einigen Jahrzehnten bestehende Trennung von E- und U-Musik hin. Seine anschließend erste Frage an die Pianistin („Spielen Sie zum ersten Mal Jazz?“), in der er auf die vorgetragenen Anfangstakte der „Rhapsody in Blue“ in Sequenz I Bezug nimmt, macht seine bereits erwähnte einseitige Zuordnung der Titelkomposition zur Sparte Jazz deutlich. Und obwohl Albrecht formuliert, daß wir „... ja leider diesen Unterschied zwischen ... U-, Unterhaltungs- und E-, Ernster Musik ...“ haben, ordnet er die stilistisch grenzüberschreitende Komposition Gershwins von Anbeginn der Sendung der musikalischen Gattung Jazz zu.

In der Überleitungs-Sequenz, die den ersten Teil der Sendung verbal abschließt, bleibt Albrecht bei dieser Betrachtungsweise. So heißt es: „Und jetzt spielen wir euch diese ‘Rhapsody in Blue’, also den Versuch, den gelungenen Versuch, die Jazzmusik in den Konzertsaal zu bringen.“ In den Folgesätzen verwischt Albrecht jedoch ansatzweise die starre Trennung in die Sparten E- und U-Musik. So stellt er Jazzmusik und klassische Musik einander gegenüber und dann, wie er formuliert, den guten alten Jazz und unsere heutige U-Musik. Jazz wird dort nicht wie zu Sendebeginn mit U-Musik gleichgesetzt, sondern dieser gegenübergestellt.

Gerd Albrecht zeigt im Verlauf des Gesprächskonzerts stets Unterschiede von Jazz und klassischer Musik auf, so bezüglich der Spieltechnik, der Besetzung, der Anwendung von Dämpfern bei Blasinstrumenten, der Notation und auch der Entwicklung musikalischer Ideen. In seine Schlußgedanken in Sequenz VIII fügt er eine Gemeinsamkeit ein: „Es ist ja so, daß die wirklichen Jazzkenner fast ein so kleines Häuflein Verlorener wie die wirklichen Kenner klassischer Musik sind.“

Albrecht leitet zu dem vollständigen Spiel der Komposition über mit einem Appell an die Anhänger beider Minderheiten, „Jazz- wie Klassikliebhaber“, Konzerte auch der bisher von ihnen nicht bevorzugten Musikrichtung zu besuchen.

Eine Schlüsselstellung in der E- und U-Musik-Thematik nimmt Sequenz VI ein. Sie ist Leonard Bernstein gewidmet, der als beispielhafter „Überwinder“ musikalischer Grenzen angeführt wird. In dieser Sendepassage wie in seinen abschließenden Worten zu Teil A der Sendung versucht Albrecht ansatzweise, die Spaltung von E- und U-Musik zu lockern. Seine - den Gesprächsteil des Konzerts beschließende - zentrale Botschaft der Sendung an das Publikum ist, sich verschiedenen Musikrichtungen, speziell der Musik von Minderheiten, zu öffnen. Albrechts Position, die im klassischen

Musiksektor verwurzelt ist, klingt dabei mit, wie er verlauten läßt. Der Moderator appelliert am Ende der Überleitungs-Sequenz: „Kommt zu unserem kleinen Haufen (den Anhängern der klassischen Musik, d. Verf.), aber kommt auch zu diesem verlorenen oder nicht so verlorenen Haufen der Jazzkenner ...“.

Einerseits besteht ein spürbarer Widerspruch zwischen dem Bedauern Albrechts hinsichtlich der Trennung von Musik in „ernst“ und „unterhaltend“ und seinen Ausführungen, in denen er wiederholt klassische Musik, Unterhaltungs- bzw. Jazzmusik unter verschiedenen Aspekten gegenüberstellt. Andererseits setzt sich ein der klassischen Musik zugewandter Dirigent mit einem Werk auseinander, das er der Jazzmusik zuordnet. Sein Wirken trägt damit Vorzeigecharakter für die transportierte Botschaft des Gesprächskonzerts, nämlich dem Aufruf zu Toleranz gegenüber Musik verschiedener Stilrichtungen, insbesondere solcher von Minderheiten.

Vor dem Hintergrund der übergeordneten Thematik resultiert aus der schwerpunktmäßigen Behandlung spezifischer Themenblöcke in den einzelnen Sendephasen sowie aus dem steten Zurückgreifen und Ergänzen bereits vorgetragener Aspekte die breit angelegte Informationspalette des Sendeteils A. Die vom Moderator mannigfaltig dargelegten Aspekte schaffen einen Ausgleich zur Form des monologischen Vortrags, der mit seiner im Fernsehen kommunikativ „eingleisig“ angelegten Struktur schwierig zu gestalten ist.

Zudem ist für die analysierte Sendung das markante Wechselspiel zwischen Wortblöcken und Musikbeispielen charakteristisch, das dem Gesprächskonzert einen Perpetuum mobile-Charakter verleiht: Zum einen erhalten die Wortpassagen ihren Anstoß aus der vorhergehenden musikalischen Vortragseinheit und drängen zu einer neuen. Ziel solcher Moderationseinheiten ist stets die Hinführung zur Musik. Dabei wird auf pädagogisch-didaktisch geprägte, in der inhaltlichen Aspektvielfalt abwechslungsreiche Weise angestrebt, Interesse bei den Rezipienten zu wecken. Zum anderen fungieren auch Musikbeispiele als Inspirationsquelle für eine nachfolgende Moderationseinheit. In der Regel sind Wortpassagen zu Beginn von Themenblöcken platziert, Musikbeispiele übernehmen dagegen eher beschließende Funktion.



## 4.5 Einstellungsprotokoll zu der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ mit Gerd Albrecht

### 4.5.1 Vorbemerkungen

Das Einstellungsprotokoll ist anhand einer Videoaufzeichnung der vom Norddeutschen Rundfunk produzierten Sendung mit dem Titel „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ erarbeitet worden.<sup>202</sup>

Für die Transkription des Gesprächskonzerts wurde eine vierspaltige tabellarische Darstellung gewählt.

#### Spalte 1: Einstellungs-Nummer/Einstellungszeit

In dieser Spalte sind die Einstellungen mit fortlaufender Numerierung vermerkt und darunter deren jeweilige Länge in Minuten und Sekunden. Die Dauer einer jeweiligen Einstellung wurde mit Hilfe der digitalen Bandlaufanzeige des Videorecorders berechnet sowie durch Messen mit einer Stoppuhr überprüft.

Bei den Einstellungen Nummern 78, 80 und 101 handelt es sich - wie unter Punkt 4.3.1, Anmerkung 164 beschrieben - um solche, die zu zwei Sequenzen gehören. Sie wurden daher in die Teile a und b gegliedert und deren jeweiliger zeitlicher Anteil zu einer Sequenz in Minuten und Sekunden in Klammern vermerkt.

#### Spalte 2: Kamera

In der zweiten Spalte sind die Kameraaktivitäten stichwortartig skizziert. Neben der jeweiligen Einstellungsgröße enthält diese Spalte Angaben zur Kameraperspektive, zum Kamerastandpunkt sowie zur Kamerabewegung. Die Seitenangaben rechts und links zum Kamerastandpunkt sind stets aus der Blickrichtung der Konzertbesucher zum Podium beschrieben. Die Kameraperspektive ist nur bei Abweichung von der Normal-sicht vermerkt.

Eine Vielzahl der Einstellungen, die Gerd Albrecht während des Moderierens zeigen, ist von vorn aufgenommen, in Spalte 2 mehrfach als frontal bezeichnet. Es wird darauf

---

<sup>202</sup> Wie bereits in den Vorbemerkungen erwähnt, wurde davon abgesehen, Drehbuch, Skripten u.ä. zu den Sendungen anzufordern, um eine möglichst objektive Ausgangsbasis für die Analysen zu schaffen.

hingewiesen, daß bei solchen frontalen Abbildern die entsprechende Kamera den Dirigenten und Moderator stets versetzt von vorn leicht links oder leicht rechts zeigt. Am relativ kleinen Fernsehbildschirm sind Kamerafahrten oftmals schwer von Zoomfahrten zu unterscheiden, so daß bei den betreffenden Einstellungen (z.B. E-Nrn. 2 und 52) eine andere Interpretation der Kameraaktivität möglich ist.

### Spalte 3: Einstellungs-Beschreibung

Dieser Spalte sind skizzenartige Beschreibungen der Bildinhalte und zum Teil auch des Darbietungsortes zu entnehmen.

Zudem wird auf vergleichbare Einstellungen hingewiesen. Angaben zu Besonderheiten der bildlichen Gestalt werden dabei meist nicht wiederholt.

Bei einigen Einstellungen sind Auffälligkeiten, vorwiegend zur Lichtgestaltung, als Anmerkungen notiert.<sup>203</sup>

### Spalte 4: Wort- und Musikebene

Diese Spalte gibt die Inhalte der Tonebene wieder. Dazu gehören - jeweils ungekürzt - der Sprechtext des Interviews von Gerd Albrecht mit der Pianistin Brigitte Engerer sowie die monologischen Moderationstexte Albrechts. Bei sämtlichen Sprechpassagen sind die Schnittstellen von Einstellungen auf der Tonebene genau berücksichtigt. Daraus resultiert die häufige Trennung von Worten und Sätzen, die sich jeweils über zwei Einstellungen der Bildebene erstrecken. Zum anderen sind sämtliche musikalischen Demonstrationsbeispiele dieser Sendung, in denen Ausschnitte aus George Gershwins „Rhapsody in Blue“ gespielt werden, in Form von Notenmaterial wiedergegeben.<sup>204</sup> Bei der Wiederholung taktgleicher Musikpassagen ist auf

---

<sup>203</sup> Bei etwa 15 % aller Einstellungen der Sendung sind Teile der Fernsehtechnik wie Kameras und Mikrophone sowie auch Scheinwerfer im Bild sichtbar. Kameratechnische Geräte sind bei Einstellungen mit großen Wirklichkeitsausschnitten wie Weit und Totale augenscheinlich (Beispiele dafür sind die E-Nrn. 1, 37, 39, 45, 57, 63, 69, 74, 76, 79, 103, 118, 122 und 124). Mikrophontechnik ist eher bei Einstellungen mit kleineren Wirklichkeitsausschnitten auffallend, wie Halbnähe (E-Nrn. 67 und 96), Nahaufnahme (E-Nr. 102) und Großaufnahme (E-Nr. 72). - Für Fernsehsendungen gilt allgemein der Grundsatz, jegliche Fernsehtechnik auf dem Bildschirm zu vermeiden. Da es sich bei dieser Sendung um die Übertragung einer Musikveranstaltung handelt, wirkt die teils sichtbare Technik weniger störend als bei einer rein für das Fernsehen produzierten Sendung. Einstellungen mit sichtbarer Technik decken, wenn auch ungewollt, die „Zaungast“-Situation der Fernsehzuschauer auf.

<sup>204</sup> Die abgebildeten Musikpassagen sind sämtlich der bei Eulenburg erschienenen Studienpartitur der „Rhapsody in Blue“ entnommen. Dabei sind einer Einstellung entweder die Takte des Melodie führenden Instruments zugeordnet (siehe dazu z.B. E-Nrn. 3 bis 7) oder - selektiv aus der Partitur - die Takte mehrerer für eine musikalische Einheit wichtiger Stimmen (z.B. E-Nrn. 8 bzw. 11).

nochmaliges Abbilden des Ausschnitts im Einstellungsprotokoll verzichtet worden.<sup>205</sup> Bei den übrigen Hörbeispielen der Sendung ist wegen der zielgerichteten Betrachtung der Vermittlung von Gershwins Klavierkonzert auf Notenabbildungen verzichtet, so beim Ausschnitt der Klavierkomposition von Chopin in Sequenz II (Hörbeispiel 3), dann bei den Kurzbeispielen in Sequenz IV b (Hörbeispiele 12, 13 und 15), bei dem in Sequenz V b erklingenden Ragtime von Irving Berlin (Hörbeispiele 18, 19 und 20), bei Leonard Bernsteins „Mambo“ aus der „West Side Story“ in Gesamtlänge (Hörbeispiel 21) sowie den Blues-Beispielen (Hörbeispiele 22 und 23).

Zur Beschreibung der Bildebene bzw. des Bildinhalts sind folgende Abkürzungen verwendet:





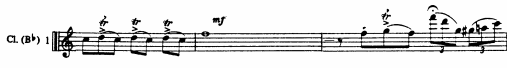
Bb. = Bildbereich  
Bm. = Bildmitte  
Bmp. = Bildmittelpunkt  
Br. = Bildrand  
E-Nr. = Einstellungs-Nummer  
E-Zeit = Einstellungs-Zeit  
Hg. = Hintergrund  
Vg. = Vordergrund  
lks. = links  
re. = rechts  
vgl. = vergleiche

---



<sup>205</sup> Dies trifft für die Hörbeispiele Nrn. 8, 9 und 11 zu.

#### 4.5.2 Einstellungsprotokoll

E-Nr. u. E-Zeit	Kamera	Einstellungs-Beschreibung	Wort- und Musikebene
1 0'07''	Weitwinkel, Vogelperspek- tive vom 1. Rang, lks. hinten	<p>Konzertsaal der Hamburgischen Staatsoper: Orchestermusiker, die zum Teil ihre Instrumente stimmen, sowie wartendes Publikum.</p> <p>Schwerpunkt bildet Gesamtansicht des Orchesters; im Hg. der teils angeschnittene Orgelprospekt. Ebenfalls im Anschnitt Publikumsränge 1 re. und lks. sowie 2 lks. .</p> <p>Weißer Schrift wird eingeblendet: „Philharmonisches Staatsorchester Hamburg“.</p> <p>Kamera verharrt, bis seitlich lks. die Solistin erscheint.</p> <p>Anm.: Br. sind dunkel, Podium ist ausgeleuchtet; auf die ersten Publikumsreihen im Parkett fällt etwas Licht; kurz vor Einstellungsende Abdunkelung im 1. Rang lks.</p>	Beifall
2 0'18''	<p>Halbtotale, leicht von lks.,</p> <p>Zoom zurück und Schwenk von lks. nach re.,</p> <p>Kamera schwenkt weiter nach re. und zoomt zurück bis zur Totale</p>	<p>Auftritt zuerst von B. Engerer und kurz darauf von G. Albrecht von lks. nach re., vorbei an Musikern. Einige Orchestermitglieder angeschnitten im Bild. Dann weiße Schrifteinblendung: „Brigitte Engerer - Klavier“.</p> <p>Pianistin, am Flügel stehend, verneigt sich vor dem Publikum, dann vor dem Orchester. Die Solistin setzt sich.</p> <p>Zeitgleich betritt G. Albrecht - nach Begrüßung des Konzertmeisters - die Dirigentenplattform, verbeugt sich vor dem Publikum und wendet sich dann dem Orchester zu. Weiße Schrifteinblendung: „Dirigent und Moderator - Gerd Albrecht“.</p> <p>Im Vg. re. G. Albrecht, mit der erhobenen rechten Hand dem Orchester einen Einsatz gebend;</p>	Beifall


		lks. die Pianistin am Flügel. Orchestermmitglieder teils im Anschnitt. Teile der Innenarchitektur.	
3 0'19''	Detail, leicht von lks.,  Zoom zurück, nach oben, Nah	Finger eines Klarinettenisten an seinem Instrument,  Klarinettenist (aktiv) lks. im Profil, re. von ihm drei Musiker (passiv)	1. Hörbeispiel (2'15'')  
4 0'03''	Detail, von schräg re.	Posaunenstürze; im Anschnitt die Hände des Posaunisten, das Instrument haltend bzw. den Zug der Posaune betätigend	
5 0'03''	Nah	Klarinettenist (wie Schluß von E-Nr. 3)	
6 0'03''	Halbnahe, von re.	drei Posaunisten (aktiv)	
7 0'13''	Nah, von lks., leicht von vorn,  Zoom vor, Groß	Klarinettenist (wie E-Nr. 5 und Ende von E-Nr. 3); im Hg. setzen zwei Fagottisten ihre Instrumente an und beginnen zu spielen,  Hände des Klarinettenisten aktiv am Instrument, dicht dahinter Instrumente der Fagottisten (angeschnitten). (Instrumente diagonal überkreuzt angeordnet.)  Anm.: quasi Umkehrung von E- Nr. 3	

8 0'14''	<p>Überblendung (Kreuzblende),</p> <p>Halbtotale, Vogelperspek- tive, schräg von vorn lks.,</p> <p>so gleich Zoom zurück und leichter Schwenk nach re., Totale</p>	<p>Ausschnitt von drei Orchester- reihen, dahinter Schlagzeuger; in Bm. spielender Klarinetttist,</p> <p>Orchestermusiker teils aktiv, teils passiv</p>	
9 0'10''	<p>Groß, von lks.,</p> <p>Zoom zur Halbnahen</p>	<p>Hände, die die Ventile und Dämpfer einer Trompete betätigen,</p> <p>Trompeter nebst weiteren, überwiegend aktiven Bläsern</p>	<p>Wha wha mute <i>a tempo</i></p>
10 0'07''	<p>Halbnahe, leicht lks. von der Publikums- seite</p>	<p>Pianistin im Profil, leicht von hinten, beginnt zu spielen; im Hg. Streicher</p>	
11 0'11''	<p>Totale, Vogelperspek- tive, von lks.,</p>	<p>Orchesteransicht mit Pianistin und Dirigent, re. leichter, lks. stärker angeschnitten</p>	<p><b>3) Più mosso</b></p>


12 0'19''	Halbnahe,  Zoom vor, Groß	Pianistin am Flügel, (Perspektive wie bei E-Nr. 10, Objekt jedoch näher herange- holt),  Hände der Pianistin auf der Tastatur; im Hg. Teil einer von einem Arm verdeckten Violine	
13 0'39''	Halbtotale, extreme Vogel- perspektive,  Kamera schwenkt nach unten (dadurch Vogelperspek- tive abge- schwächt), verharrt kurz, zieht weiter nach unten, erreicht fast Augenhöhe	Pianistin (aktiv); Kamera gewährt Einblick in das Innere des angeschnittenen Flügels mit Resonanzboden und Saitenbe- zug;  Pianistin im Profil, im Hg. größere Anzahl von Orchester- musikern;  Pianistin bricht das Spiel ab und blickt nach vorn über das Noten- pult des Flügels	
14 0'15''	Amerikani- sche, frontal,  Kamera zoomt fast unmerklich zur Halbnahen	Albrecht am Dirigentenpult, zum Publikum sprechend, leicht re., im Ansatz nach lks. zur Pianistin gewendet; im Hg. Orchester- musiker	<p>G. Albrecht: Frau Engerer, Sie sind Franzö- sin. Sie spielen vor allem klassische Musik. Und wir haben ja leider diesen Unterschied zwischen, wie wir heute sagen, U-, Unterhaltungs- und E-, Ernster Musik seit einigen Jahrzehn-</p>


15 0'08''	Halbnahe	Albrecht re. im Bild, anfangs teilweise, dann gänzlich in Rückansicht, im wesentlichen zur Pianistin sprechend; Kopf der Pianistin im linken unteren Bb. (frontal); im Hg. einige Musiker  Anm.: Blick auf die Pianistin wirkt wie Vogelperspektive aus Augenhöhe Albrechts	ten. Es wird immer gesagt, die klassischen Pianisten können das nicht, wollen das nicht. Wir haben
16 0'06''	Halbnahe, frontal	Albrecht (wie Schluß von E-Nr. 14)	gerade gehört, sie können das. Spielen Sie zum ersten Mal Jazz? B. Engerer: Ja,
17 0'05''	Nah, frontal	Pianistin - über das Notenpult des Flügels hinweg - nach re. oben zu Albrecht blickend, dessen Arm am rechten Br. angeschnitten zu sehen ist; im Hg. an den Saiten seines Instruments zupfender Streicher	ersten Mal Jazz, ersten Mal Gershwin. G. Albrecht: Ersten Mal Gershwin. B. Engerer: Ja.
18 0'05''	Nah, von vorn, leicht lks.	Albrecht re. im Bild, Kopf nach lks. gewendet	G. Albrecht: Sie sind Französin, haben aber in Moskau studiert.
19 0'07''	Nah	Kopf der Pianistin (wie E-Nr. 17);	B. Engerer: Ja. G. Albrecht: Erzählen Sie, bei wem? B. Engerer: Bei Stanislaw Neuhaus neun Jahre. Ich war in Moskau. G. Albrecht: Neuhaus -
20 0'16''	Nah	Albrecht, anfangs re. (wie E-Nr. 18), dann in der Bildmitte, spricht zum Publikum und wendet sich anschließend erneut der Solistin zu	der große Klavierpädagoge der berühmten russischen Klavierschule, also die großen russischen Pianisten, ob nun Svjatoslav Richter, Emil Gilels, sind alles Neuhaus-Schüler. Erzählen Sie ein bißchen von seinem Unterricht.
21 0'22''	Halbnahe,  leichter Zoom vor	Albrecht stehend re. im Bild, von hinten, der Pianistin (am linken unteren Bildrand, frontal) zugewandt (perspektivisch E-Nr. 15 vergleichbar, Objekte jedoch näher herangeholt),  Albrecht spricht im Wechsel zum Publikum (nach lks.), dann wieder zur Pianistin	Hat er viel Technik gemacht? B. Engerer: Nein, viel Musik, und er war sehr ehrerbietig um Tradition und um große Musik, und ich denke, er würde dagegen sein, weil ich war Studentin, daß ich Musik so wie von Gershwin spiele. G. Albrecht: Wenn er jetzt vom Himmel oder von der Hölle, wo auch immer Klavierprofessoren hin-





22 0'04''	Nah, von vorn, leicht lks.	Albrecht re. im Profil, mit Blickrichtung nach lks. zu seiner Gesprächspartnerin	kommen, zuschauen würde, würde er sagen: „Brigitte, daß ... B. Engerer: Nicht! Wir Studierten -
23 0'10''	Nah, frontal	B. Engerer (vgl. E-Nr. 17, Solistin jedoch bildmitten)	ich glaube, er wäre dagegen. Aber wir Künstler, ich glaube, wir müssen versuchen, verstehen verschiedene musikalische Sprachen. G. Albrecht: Sie
24 0'09''	Nah, von vorn, leicht lks.	Albrecht re. im Bild, abwechselnd zur Pianistin, zum Publikum, dann wieder zur Pianistin sprechend	haben gerade in dem Klaviersolo so eine typische Jazzpianisten ... Die Jazzpianisten sind ja dafür berühmt, daß sie so hämmern können. Können Sie uns das
25 0'04''	Totale, Vogelperspek- tive von lks.	Orchesteransicht	noch mal spielen? B. Engerer: Ich denke, ich habe eine elek-
26 0'08''	Halbnahe, von der Publi- kumsseite	Seitenansicht der spielenden B. Engerer, leicht von hinten, am Flügel; im Hg. Orchestermusiker	trische Spannung. 2. Hörbeispiel (0'07'')
			
27 0'08''	Halbnahe, von vorn, leicht lks.	Albrecht, seine Ausführungen teils gestisch unterstützend, der Pianistin zugewandt	G. Albrecht: Ist das etwas, wo Sie ihre normale Technik verändern müssen? Müssen Sie aus der normalen klassischen Klavierattacke heraus? B. Engerer: Ja,
28 0'26''	Halbnahe	Albrecht, leicht re. im Bild; Kopf von B. Engerer (frontal) lks. unten im Bild (vgl. E-Nr. 21)	das ist ein bißchen verschieden. Aber ich muß sagen, für jeden Komponisten gibt es vielleicht eine spezielle Technik. Für Mozart ist eine Technik. Es ist nicht so leicht, am Flügel zu spielen und alles zu spielen. Das ist eine Technik für Mozart, eine für Chopin, vielleicht eine für Brahms mit mehr Kraft. G. Albrecht: Mmh, Kraft ... B. Engerer: ... und für Gershwin auch eine spezielle. G. Albrecht: Sie haben

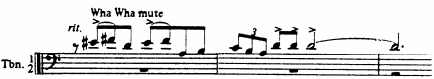
29 0'07''	Nah, von vorn, leicht lks.	Albrecht im Profil, überwiegend der Pianistin zugewandt	gerade den Namen Chopin genannt. Der ist ja für mich der Ur-Klavierkomponist. Spielen Sie uns doch ein kleines Stück
30 0'35''	Halbnahe	Seitenansicht von B. Engerer am Flügel (vgl. E-Nr. 26), sie spielt,  bricht sanft ab und blickt dann auf	Chopin bitte!  3. Hörbeispiel (0'32'')  einsetzender Beifall
31 0'02''	Totale (eng), aus Orchester- bereich lks., leichte Vogel- perspektive (etwa aus Augenhöhe Albrechts)	in Bm. die leicht diagonal ver- laufende Motivachse Dirigent - Flügel - Solistin (von lks. nach re.); im Vg. einige Orchester- mitglieder, im Hg. Publikums- ausschnitt  Anm.: vorderer und mittlerer Bb. mit Dirigent und Solistin sowie Orchestermitgliedern ausge- leuchtet, Publikumsbereich ab- gedunkelt	Beifall
32 0'18''	Nah, von vorn, leicht lks.,  leichter Zoom zurück	Albrecht  moderierend	Verstummen von Klatschgeräuschen und Rufen.  G. Albrecht: „Rhapsody in Blue“. - Das, was wir vorhin zu Beginn mit dem Orchester und dann mit dem Klavier gespielt haben, ist eine Komposition des wohl originellsten amerikanischen Komponisten dieses Jahrhunderts, George Gershwin.
33 0'11''	aus Zoom Überblendung (Kreuzblende),  Groß	Schwarzweiß-Porträtfotografie von George Gershwin erscheint	Er hat sie geschrieben für den Versuch, den Jazz klassisch zu machen, nämlich den Jazz mit großem Orchester zu spielen. Und
34 0'43''	Überblendung in Zoom,  Halbnahe, frontal,  leichter Zoom zurück	Albrecht moderiert, leicht lks. im Bild,	das war damals die Idee von Paul Whiteman, einem großen Bandleader würde man heute sagen, in der Carnegie Hall, dem großen Musentempel New Yorks oder Amerikas, wo nur Brahms, Schumann, Tschaikowsky, Beethoven gespielt wurde, nun Jazz zu machen.

		weist auf die Pianistin	Gershwin bekam den Auftrag, etwas zu schreiben, hatte das aber total vergessen, denn er schrieb an einem Musical. Und plötzlich sah er die Plakate, verfiel in Hektik und komponierte so schnell es ging diese „Rhapsody in Blue“. Er hat sie auch im Zug geschrieben. Und es gibt da eine bestimmte Stelle im Klavier, wo man das Rattern der Waggons auf den Eisenbahnschienen hören kann.
35 0'10''	Halbnahe, leichte Vogelperspektive,  Zoom vor zur Naheinstellung	Seitenansicht von B. Engerer, leicht von hinten  Pianistin angeschnitten lks. im Bild: in Bm. ihre klavierspielenden Hände auf der diagonal zum unteren Br. verlaufenden Tastatur	4. Hörbeispiel (0'09'')  
36 0'18''	Halbnahe, frontal	Albrecht moderiert	Man muß sich  vorstellen, daß er um diese Jahre, also die 20er, 30er Jahre unseres Jahrhunderts, aus einer unterdrückten Klasse geboren wurde, nämlich den schwarzen Sklaven Amerikas.
37 0'13''	Totale, leichte Vogel- perspektive	Motivachse Dirigent - Flügel - Solistin (vgl. E-Nr. 31, jedoch mit weiterer Totale); im Vg. einige Orchestermusiker, im Hg. Publikumsausschnitt  Anm.: vorderer bis mittlerer Bb. mit Dirigent, Pianistin und Musikern hell ausgeleuchtet; Publikumsbereich dunkel, in der Tiefe fast schwarz	Vor allem in den Südstaaten war die Sklaverei ja bis zu dem offiziellen Sklavenverbot, ich sage offiziell von 1880, fürchterlich.
38 1'31''	Halbnahe, frontal,  nach längerer Zeit Zoom vor zur Nahein- stellung	Albrecht moderiert; im unteren und mittleren Bild- Hg. Köpfe einiger Musiker,  Albrecht lks. im Bild, re. Köpfe von drei Orchestermusikern	Und der Blues, „Rhapsody in Blue“, to feel blue heißt sich einsam, sich traurig, sich niedergeschlagen fühlen. Die Farbigen sangen in der Sklaverei sich ihren Kummer vom Leib, so wie die Zigeuner im „cante hondo“, dem Vorgän- ger vom Flamenco, sich auch ihre Unterdrückung vom Leib sangen. Und jetzt war es faszinierend zu sehen, wie der Blues aus einer ursprünglichen Gesangsform ... Ihr müßt euch vor- stellen, ein blinder Sänger mit einer Gitarre zog übers Land und ging in die Dörfer, und gegen ein paar Cent sang er irgendeinen Blues. Und jetzt kam etwas Interessantes.

			Der Bürgerkrieg, der Amerikanische Bürgerkrieg, Nordstaaten gegen Südstaaten, war zu Ende, und da die Südstaaten verloren hatten, gab es haufenweise Militärinstrumente, also von Militärblaskapellen, das heißt Trompeten, Klarinetten, Schlagzeug zu kaufen. Und da die Neger nun offiziell frei waren, kauften sie auch. Das war die erste Welle, die erste Welle. Und die zweite Welle war Ende des spanisch-amerikanischen Krieges, ganz zu Ende des letzten Jahrhunderts. Da kamen noch mal in die Trödeläden Militärblasinstrumente.
39 0'12''	Totale, leichte Vogelperspektive (etwa aus Augenhöhe Albrechts)	linker Bb.: Podium und Flügel sowie Teile des Orchesters, angeschnitten; rechter Bb.: erste Publikumsreihen im Parkett, angeschnitten; innenarchitektonische Gestaltung der Hamburgischen Staatsoper in einigen Details am oberen Br. sichtbar,  Anm.: Publikums- dunkler als Podiumsbereich; Innenarchitektur durch Beleuchtung hervorgehoben	Und aus diesen Instrumenten heraus schafften sich die Schwarzen eine Musik. Diese Musik war zuerst ohne Noten.
40 0'22''	Nah	Albrecht, lks. im Bild, moderiert,  weist zum Orchester	Sie spielten nur nach dem Gehör, und sie unterschied sich von unserer klassischen Musik durch sehr viele Dinge. Ihr habt da am Anfang von der „Rhapsody in Blue“ von der Klarinette, also auch ein Militärblasinstrument, denn in den Militärkapellen wird ja viel Klarinette geblasen, so ein ganz langes Glissando gehört, das fängt mit einem Triller an.
41 0'15''	Halbnahe, von lks.,  Kamera schwenkt hoch,  Zoom vor zur Naheinstellung	Klarinettist aktiv, im Profil lks. im Bild; im Hg. Musiker passiv,  Klarinettist erhebt sich,  setzt sein Instrument an und spielt,  bricht dann sein Spiel ab	5. Hörbeispiel (0'12'')   <p>Das war,</p>

42 0'31''	Nah, frontal	Albrecht moderiert gestikulierend,  wendet sich nach lks. zum Orchester	was wir Musiker ein Glissando nennen. Man kennt es vor allem von den Streichinstrumenten, wenn man einfach so hochgleitet. Bei der Klarinette ist das schon seltener. Und dann ist ein zweites Mittel dieses Jazz die „dirty notes“, die schmutzigen Noten, das heißt, der Musiker spielt nicht ganz sauber, sondern er attackiert die Note von unten oder von oben, aber immer ist er an einem bestimmten Punkt ganz sauber, um zu zeigen ... Auch bei dem Glissando eben, machen wir noch mal das Glissan-
43 0'25''	Nah, von lks., Schwenk nach oben,  Zoom vor zur Großaufnahme	Klarinettist steht erneut auf und spielt (vgl. Schluß von E-Nr. 41),  Hände des Musikers an seinem Instrument,  der sein Vorspiel dann beendet	do. Und gleich nach dem Glissando spielt er euch jetzt mal ein paar „dirty notes“.  6. Hörbeispiel (0'20'') 
44 0'12''	Nah, von vorn	Albrecht moderiert (wie E-Nr. 42)	Das  war einer der, ich will nicht sagen Tricks, das ist eine der Ausdrucksformen des Jazz, dieses ... Und das kommt von der menschlichen Stimme her.
45 0'09''	Totale, leichte Vogelperspektive	linker Bb.: Teil des Podiums mit dem moderierenden Albrecht und einigen Musikern; rechter Bb.: unten Publikumsreihen im Parkett, oben Publikum im 1. Rang, jeweils angeschnitten (vgl. E-Nr. 39, Saalgestaltung jedoch erweitert abgebildet)	Die Farbigen lieben ein besonders gutturales, kehliges Singen. Wenn ihr an Louis Armstrong denkt,
46 0'28''	Nah	Albrecht moderiert (vgl. E-Nrn. 42 und 44),  wendet sich, seine verbalen Ausführungen gestisch unterstützend, nach lks. zum Orchester	falls ihn jemand hat singen hören, klang ja auch immer, als ob er nicht mit Kreide, sondern als ob er mit Kohle gegurgelt hätte. Und die Musiker waren darauf aus, die menschliche Stimme auf den Instrumenten sprechen zu lassen. Jetzt kommt kurz nach dem Klarinetten-Solo in der „Rhapsody in Blue“ ein Trompeten-Solo. Und das ist faszinierend zu sehen, weil der Trompeter - auch zu sehen, nicht nur zu hören - einen „Wha-Wha-Dämpfer“ hat.

47 0'16''	Nah, von lks., Kamerabewegung von unten nach oben,  Zoom vor zur Großaufnahme	Trompeter im Profil, erhebt sich und beginnt zu blasen,  Hände des Trompeters, die die Ventile und den Dämpfer des Instruments betätigen	7. Hörbeispiel (0'11'')  
48 0'05''	Halbnahe, frontal	Albrecht moderiert	Und das spielt er euch jetzt mal offen, ganz ohne Dämpfer.
49 0'12''	Groß, von lks.,  Zoom zurück nach lks., Nah	Hände an einer Trompete, im Anschnitt,  Trompeter im Profil, beendet sein Spiel und blickt nach vorn, seitlich	8. Hörbeispiel (0'12'')
50 0'03''	Halbnahe, frontal	Albrecht, leicht re. im Bild, moderiert	Und jetzt dasselbe noch mal mit einem normalen Dämpfer, den
51 0'17''	Nah, von lks.,  Zoom vor, nach re., Groß	Trompeter setzt einen Dämpfer auf sein Instrument und bläst (angeschnitten);  in die Kamera gedrehte Trompetenstürze mit Dämpfer, Hände des Trompeters am Instrument im Anschnitt	er für klassisch-romantische Musik benutzt.  9. Hörbeispiel (0'11'')
52 0'16''	Halbnahe, frontal,  Kamerafahrt leicht zurück und Schwenk nach lks., Halbtotale	Albrecht moderiert; im Hg. Orchestermusiker (wie E-Nr. 50),  Posaunist wird im oberen linken Bb. sichtbar, erhebt sich, setzt sein Instrument an seine Lippen	Zu einem späteren Moment in der „Rhapsody in Blue“ kommt dieser „Wha-Wha-Dämpfer“, der so besonders sprechend ist, auch in der Posaune vor, und das wollen wir euch einmal einzeln hier zeigen, weil man es doch sehr selten hört.

53 0'09''	Nah, von lks., leichter Zoom vor	Posaunist im Profil, spielt,  setzt sich anschließend	10. Hörbeispiel (0'07')  
54 0'05''	Halbtotale, frontal	Albrecht, re. im Bild, moderiert, gestisch artikulierend; im Hg. neben weiteren Musikern Posaunist, sich setzend; Albrecht wendet sich ihm erneut zu, erbittet eine Wiederholung; Posaunist steht nochmals auf, setzt sein Instrument an	Ja,  und der kann mit den Fingern wirklich so wie mit den Lippen machen.  Bitte noch einmal!
55 0'09''	Nah, von lks.,  Zoom vor, Groß	Posaunist im Profil, spielt (wie E-Nr. 53, einsetzendes Zoom jedoch stärker),  Hände des Posaunisten am Instrument; Musiker im Anschnitt	11. Hörbeispiel (0'07'')
56 0'12''	Halbtotale, frontal,  Zoom vor, Halbnahe	Albrecht vorn re.; im Hg. Orchestermmitglieder, unter anderem oben lks. der sich setzende Posaunist, (wie E-Nr. 54 Umkehrung von E-Nr. 52),  Albrecht moderiert, mittig im Bild	Der Blues war von der Melodie her meistens gar nicht so interessant.
57 0'08''	Totale, leichte Vogel- perspektive, von lks.	Teile des Podiums mit Dirigent und Orchestermmitgliedern sowie Publikum in Ausschnitten (identisch mit E-Nr. 45)	Der Blues wurde vor allem durch den Rhythmus interessant. Trotzdem will ich euch einmal eine typische Blues-Tonleiter zeigen.
58 0'10''	Nah, frontal	Albrecht lks., moderierend; im Hg. steht im oberen Bb. - von Albrecht fast verdeckt - ein Saxophonist auf	Er spielt jetzt erst auf dem Saxophon, auch als Jazzinstru- ment berühmt geworden, eine normale C-Dur-Tonleiter.

59 0'09''	Halbnahe, von re.,  Zoom vor, nach unten, Nah	im Vg. re. Saxophonist im Profil (angeschnitten); lks. von ihm sitzen Musiker, die sein Spiel verfolgen,  Hände des Musikers am Instrument; sitzende Musiker halbnah im linken Bb.	12. Hörbeispiel (0'06'')
60 0'14''	Nah, frontal	Albrecht moderiert (identisch mit E-Nr. 58), von ihm fast verdeckt der Saxophonist	Und jetzt haben die  Blues-Spezialisten die kleine zur großen Terz und die kleine zur großen Septime besonders hervorgehoben, und das ist in der Blues-Tonleiter mit drin. Er stoppt jetzt mal an diesen Stellen ein bißchen.
61 0'10''	Groß, von re.,  Zoom zurück, Amerikanische	Finger, die die Ventile eines Saxophons herunterdrücken,  Saxophonist im Vg. re. im Bild, sich nach der musikalischen Demonstration setzend; im Hg. zwei Reihen mit Orchestermusikern	13. Hörbeispiel (0'10'')
62 0'32''	Nah, frontal	Albrecht moderiert	Und wenn ich sage, die Melodie war nicht so interessant, dann will ich die Melodie nicht herabsetzen. Aber das Entscheidendste war eigentlich für den Jazz, für den Blues der Beat, der Schlag. Die afrikanische Musik der Sklaven ... Die kamen ja aus dem Westen Afrikas, also vor allem Senegal, wurden von Sklavenhändlern gejagt und dann in Amerika verkauft.
63 0'17''	Totale, leichte Vogel- perspektive	linker Bb.: Podium, rechter Bb.: Publikum im 1. Rang bzw. im Parkett, angeschnitten (vgl. E-Nrn. 45 und 57)	Und die Afrikaner haben schon eine Trommeltechnik über Kilometer als Telefon gehabt, aber auch nah, die so phantastisch ist und so kompliziert ist, daß wir Weißen davon nur neidisch träumen können.
64 0'23''	Nah, frontal	Albrecht re. im Bild, moderiert, wendet sich zwischenzeitlich den Musikern zu	Und sie haben unsere Notation ... Unsere jahrtausendalte Notenschrift kann diese Feinheiten eigentlich gar nicht fangen. Jetzt spielen wir noch einmal Klarinetten-Solo nach dem Glissando vom zweiten Takt an, und wir legen einmal Schlagzeug darunter, und zwar in einem einfachen eins, zwei, drei, vier.
65 0'16''	Halbtotale, von vorn, leicht lks.	in der Bm. aktiver Schlagzeuger, lks. neben ihm ein passiver Schlagzeuger; im Vg. zwei Reihen mit Orche- stermusikern, von denen einzig der Klarinettist im unteren linken Bb. spielt	14. Hörbeispiel (0'14'')





66 0'55''	Nah, frontal, Zoom zurück, Halbnahe	Albrecht moderiert,      stützt sich gegen Ende der Einstellung auf das Dirigentenpult	Und das Faszinierende ist, daß der Blues mit dem Marsch ... In den Südstaaten gab es als eigenständige Musik eigentlich nur, wahrscheinlich wegen der vielen Kriege, eine Marschmusik. Und dieser Marsch, dieser militärische Marsch, wird jetzt langsam vom Jazzmusiker aufgeweicht. Und zwar fängt er an, Off-Beat zu spielen, nicht mehr eins, zwei, drei ..., sondern eins, z w e i, drei, v i e r, und dann nimmt er in diese z w e i noch eine Synkope, das heißt, er geht noch mehr aus dem Schlag heraus. Und je mehr er das kann, desto mehr wird er geschätzt, und desto mehr hat er dann natürlich auch im Endeffekt als Schlagzeuger verdient. Jetzt machen wir mal so ein Schlagzeug-Solo, zuerst ganz einfach marschmäßig, und dann löst er uns das mal langsam jazzmäßig auf.
67 0'20''	Halbnahe, von vorn, leicht lks.	Schlagzeuger aktiv an seinem Instrument, angeschnitten; im Vg. Kopf eines Orchestermitgliedes	15. Hörbeispiel (0'18'')   Und das ist
68 0'09''	Halbnahe, frontal	Albrecht moderierend	natürlich der Phantasie überlassen, wie ekstatisch er wird. Entscheidend ist aber etwas:
69 0'10''	Totale, leichte Vogel-perspektive	jeweils im Anschnitt lks. Podium mit Dirigent und Orchester sowie re. Publikumsreihen im 1. Rang und im Parkett (vgl. E-Nrn. 45, 57 und 63)	Der gute Jazzler hat eine elektrisierende Spannung im Beat, aber er muß immer relaxed bleiben.
70 0'34''	Halbnahe, von vorn, leicht lks.	Albrecht moderiert,      wendet sich vom Publikum ab, dem Orchester zu und gibt einen Einsatz;  die Musiker spielen	Das heißt nicht, wenn ihr an Louis Armstrong denkt - der hat ja immer das Taschentuch bei der Trompete gehabt und sich immer nur den Schweiß abgewischt - , daß er nicht voll konzentriert war. Aber es muß immer relaxed, entspannt bleiben. Jetzt spiele ich euch eine Sekunde lang mal, wie das ganze Orchester anfängt, wie eine kleine Jazzband zu spielen. Zuerst mal machen wir eine kleine Jazzband, das sind die vier Saxophone und Banjo.  16. Hörbeispiel (0'13'')

Alt Sax. in E♭

Ten. Sax. in B♭

Alt Sax. in E♭

Banjo

71 0'08''	Halbnahe, von re., leicht von unten	Gruppe von vier aktiven, in einer Reihe sitzenden Saxophonisten  Anm.: Orchesterreihe mit Saxophonisten verläuft diagonal durchs Bild
72 0'06''	Groß, von lks.,  Schwenk von unten nach oben	Banjo spielende Hände (Instrument angeschnitten),  kurz sichtbar das Gesicht des Banjospielers
73 0'07''	Halbtotale, frontal	Albrecht re. vor einem Teil des Orchesters (15 Musiker), spricht zum Publikum und gibt dann einen Einsatz
74 0'06''	Totale, Vogelperspek- tive, von lks.	Orchesteransicht, re. leicht, lks. stärker angeschnitten  Anm.: Licht betont architekto- nische Gestaltung des Konzert- saals der Hamburgischen Staats- oper

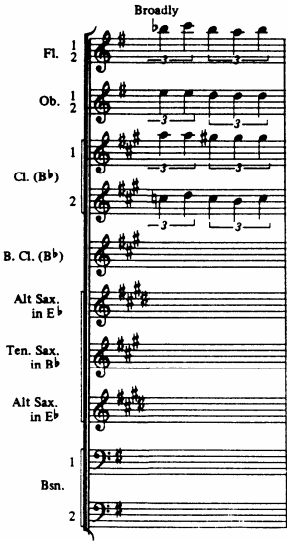




Und mit dem gro-

ßen Orchester, was ja Gershwin einführen wollte in diese Welt, klingt das dann so:

#### 17. Hörbeispiel (0'25'')

(1) Con moto

75 0'01''	Halbtotale, von lks.	<p>hintere Orchesterreihen mit Holz- und Blechbläsern sowie einem Schlagzeuger</p> <p>Anm.: Orchesterreihe verläuft diagonal durchs Bild</p>	
76 0'05''	Totale	Orchesteransicht (wie E-Nr. 74)	
77 0'12''	Halbnahe, leicht von unten	Saxophonistengruppe (wie E-Nr. 71, Bildtiefe jedoch erweitert)	

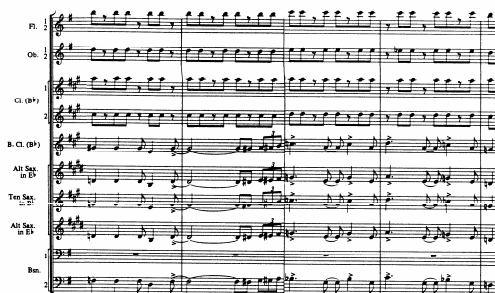
78 Nah,  
frontal,  
1'05''  
  
(78a =  
0'07'',  
78b =  
0'58'')

Albrecht  
  
Zoom vor,  
nach kurzem  
Verweilen  
Zoom wieder  
zurück

moderiert

79 Totale,  
Vogelperspek-  
tive, von lks.  
0'11''

Orchester auf Podium sowie  
Publikum jeweils im Anschnitt  
(vgl. E-Nrn. 45, 57, 63 und 69)



Und da merkt ihr diesen Rhythmus, diesen Off-Beat, den ich eben versucht habe zu schildern.

Und nun einen Moment zur Person von Gershwin. Er ist in den letzten Jahren des vergangenen Jahrhunderts von einer ganz armen Familie in Brooklyn in New York geboren worden; hatte natürlich kein Klavier, keinen Unterricht, hat immer versucht, auf Klavieren sich etwas zurechtzulegen, linke Hand, rechte Hand. Und eines Tages haben sein Bruder und er, sein Bruder Ira, der für ihn dann auch die Texte geschrieben hat, den Vater angefleht, und der Vater hat ein Klavier gekauft. Und von der Sekunde an war er natürlich nicht mehr zu halten. Er war in kürzester Zeit „song plugger“ in einem Verlag. Das kann man schwer übersetzen. Da war er sechzehn Jahre. Er mußte sowohl die Lieder anderer aussuchen als auch für vorübergehende potentielle Käufer die Lieder vorspielen, anderer, und dazu singen. Und

da hat er immer Lieder von sich selbst hineingemischt und hat gehofft, daß dieser Kunde das kauft. Leider um die Zeit noch nicht.



84	Halbnahe	Schlagzeuger (wie E-Nr. 82)	
0'01''			
85	Halbnahe, von lks.	Gruppe musizierender Bläser mit Klarinettenist, dahinter Trompeter und Posaunist; zwei weitere, passive Musiker im Bild (wie Ende von E-Nr. 81)	
0'04''			
86	Totale (eng), von lks.	Teil des Orchesters; im Vg. re. moderiert Albrecht, auf der Dirigentenplattform stehend; im linken unteren Bb. Flügel im Anschnitt zu sehen,	Und man muß sich jetzt noch einmal in die Situation versetzen. Sie konnten keine Noten. Sie kamen zusammen, trafen sich irgendwo für ein bißchen Geld - meistens sehr wenig Geld, erst später wurden die Jazzer dann Großverdiener -. Und sie spielten sich gegenseitig eine Melodie vor, wie die Jazzer sagen, sie spielten erst mal einen „chorus“.
0'33''		Albrecht gibt - zum Publikum sprechend - einen Einsatz	Jetzt spielen wir euch einmal einstimmig diesen Irving Berlin-Ragtime vor. Eins, zwei.
87	Halbnahe	Bläsergruppe (wie E-Nr. 85)	19. Hörbeispiel (0'19'')
0'11''			
88	Halbnahe	Schlagzeuger (wie E-Nrn. 82 und 84)	
0'01''			
89	Amerikanische, Vogelperspektive	Banjospiele und Kontrabassist (vgl. E-Nr. 83)	
0'06''			
90	Halbtotale,  Zoom vor, Halbnahe	Albrecht, vorn re. am Dirigentenpult, moderiert, dahinter Orchestermusiker,  gibt - leicht nach lks. gewandt - einen Einsatz	Sie waren so begabt und waren so in der Lage, nach dem Gehör zu spielen und zu improvisieren, was uns klassischen Musikern leider fast ganz abhanden gekommen ist, diese Fähigkeit, nur nach Gehör und nur zu improvisieren. Jetzt spielten sie sich das ein- oder zweimal vor, und dann fingen sie an zu improvisieren. Und das ist eigentlich für den Blues und für den ganzen Jazz das Entscheidende: nicht das >Was<, sondern >Wie< es gemacht wurde. Und jetzt hört Euch dasselbe noch einmal an und achtet mal darauf, wie die Klarinette irgendwohin abschwirrt in der Improvisation, die Posaune ... Ja, noch einmal, jetzt original mit einer Variation.
0'42''			

91 0'05''	Nah, von lks.	Trompeter (angeschnitten) und Posaunist mit ihren Instrumen- ten; ferner zwei passive Musiker	20. Hörbeispiel (0'36'')
92 0'07''	Nah, von re.	spielender Klarinettist re., um- geben von passiven Orchester- musikern	
93 0'06''	Nah	Trompeter und Posaunist aktiv musizierend (wie E-Nr. 91)	
94 0'03''	Nah	Klarinettist in Aktion, ange- schnitten (vgl. E-Nr. 92, jedoch mit enger gefaßtem Bildrahmen)	
95 0'06''	Amerikani- sche, Vogelperspek- tive	Banjospieler und Kontrabassist (wie E-Nrn. 83 und 89)	
96 0'02''	Halbnahe	Schlagzeuger (vgl. E-Nr. 67)	
97 0'04''	Nah	Trompeter und Posaunist (wie E-Nr. 91)	
98 0'02''	Nah	Klarinettist spielt (vgl. E-Nr. 94),  setzt dann sein Instrument ab	
99 0'08''	Amerikani- sche, frontal	Albrecht am Stehpult re. im Bild, das Publikum gestisch zu Beifall ermunternd	
100 0'04''	Totale, Vogelperspek- tive	klatschendes Publikum	
			Klatschen, Piffe, Rufe

101 1'11''	Amerikanische, frontal,	Albrecht moderierend (vgl. E-Nr. 99),	Und wenn ich sage, erst später sind sie zu Großverdienern geworden ... Ich kann mich noch erinnern, in meiner Schulzeit mit Autostopps in Paris und auf Montmartre oben, da wurden die Jazzkapellen bezahlt bis Mitternacht. Und dann saßen da ein paar junge Leute und sagten: „Bitte, spielt doch weiter!“ Und das ging bis morgens um sechs, bis die halb tot waren, einfach aus Freude an der Musik. Und das spürt man auch in dieser Musik.
(101a = 0'32'', 101b = 0'39'')	Zoom vor, Halbnahe	Albrecht mittig im Bild,	Leider ist diese Trennung zwischen dieser Art von Musik und unserer klassischen Musik so stark geworden, daß es kaum noch Musiker gibt, die beides beherrschen. Es gibt aber oder es hat gegeben, er ist vor kurzem gestorben, einen ganz großen amerikanischen Komponisten und Pianisten und Dirigenten, Leonard Bernstein, der diese Trennung nicht mitgemacht hat.
		gibt dem Orchester - leicht nach lks. gewandt - einen Einsatz	Wir spielen Euch jetzt einmal aus seiner „West Side Story“ den berühmten Mambo. Und damit ihr seht, daß auch die Philharmoniker wie eine Big Band reagieren, gebe ich nur zwei Takte vor: eins, zwei, eins, zwei.
102 0'04''	Nah, von vorn, lks.	Schlagzeuger (Trommel), die Schlegel wirbelnd	21. Hörbeispiel (2'09'')
103 0'05''	Totale, Vogelperspektive, von lks.	Gesamtansicht des musizierenden Orchesters	
104 0'05''	Nah, von lks.	Gruppe mit drei Streichern	
105 0'09''	Totale	Orchesteransicht (wie E-Nr. 103)	
106 0'03''	Halbnahe, von re.	hintere Orchesterreihen mit aktiv musizierenden Posaunisten sowie einem Trompeter; im Hg. drei Schlagzeuger,  Anm.: Musikerreihe verläuft diagonal durchs Bild	
107 0'14''	Totale, leichte Vogelperspektive, von lks.,	vier Reihen mit Orchester- musikern,	



	Kamerafahrt und Zoom vor zur Halbtotalen sowie Schwenk nach unten	vorletzte Reihe im Orchester mit Hornisten, Trompetern und Posaunisten; im Hg. aktive Schlagzeuger  Anm.: Orchesterreihe erscheint im Bildaufbau als Diagonale
108 0'07''	Nah, von re.	drei Streicher
109 0'08''	Halbtotale, von lks.	Reihe des Orchesters mit Hornisten, Trompetern und Posaunisten; im Hg. drei Schlagzeuger (vgl. Ende von E-Nr. 107, jedoch mehr von oben aufgenommen und leicht zurückgezoomt)
110 0'04''	Amerikanische, leichte Vogelperspektive, von vorn lks. über Flügel hinweg	aktive Streichergruppe; am oberen Br. aktiver Oboist, am unteren Br. Teil des Flügels
111 0'05''	Halbtotale, von re.,  Zoom vor, Halbnahe	Reihe mit Posaunisten, dahinter Schlagzeuger (vgl. E-Nr. 106)
112 0'04''	Halbnahe, von vorn lks.	aktiver Schlaginstrumentenspieler am Xylophon; weitere Schlagzeuger im Hg.
113 0'07''	Halbnahe, von re.,  Schwenk von re. nach lks., Zoom vor, Nah	im Vg. Posaunisten, im Hg. Schlagzeuger (wie Ende von E-Nr. 111),  anfangs drei Posaunisten, dann drei Trompeter im Bild

114 0'13''	<p>Totale, leichte Vogelperspektive, vom Podium, lks. mittig, Schwenk von lks. nach re.,</p> <p>kurzer Zoom vor zur engen Totale</p>	<p>Orchester in Seitenansicht: erst Dirigent (am rechten Br., Mitte) sowie die vorderen Reihen im Bild, dann die mittleren und schließlich die hinteren Orchesterreihen,</p> <p>hintere Musikerreihen</p>	
115 0'09''	<p>Halbnahe, von re.</p> <p>Zoom vor, Detail</p>	<p>drei aktive Posaunisten,</p> <p>Posaunenstürze mit Spiegelfeffekten</p>	
116 0'41''	<p>Halbtotale, Vogelperspektive, von lks.,</p> <p>Schwenk von re. diagonal nach oben lks.,</p> <p>leicht re. zurück, dann nach lks. und erneut nach re., kombiniert mit Zoom zurück,</p> <p>Zoom weiter zurück und Schwenk leicht nach unten, Totale</p>	<p>anfangs sind ein Cellist und ein Geiger zu sehen,</p> <p>anschließend die dahinter sitzenden Orchestermusiker bis zu den letzten Reihen,</p> <p>Orchester, teils angeschnitten, sowie Dirigent und Pianistin</p>	Applaus, Pfiffe
117 1'19''	<p>Halbtotale,</p> <p>Zoom vor, Halbnahe,</p> <p>Zoom weiter vor, Nah</p>	<p>Albrecht moderiert, anfangs re., später lks. im Bild</p>	<p>Der Blues kam eigentlich vom Gesang her. Ich habe das zu Anfang schon einmal gesagt. Es gab eine berühmte Blues-Sängerin, auch in den 20er, 30er Jahren, man nannte sie „The Queen of, a mother of blues“, „die Königin, die Mutter des Blues“, Betty Smith. Wir spielen euch jetzt einmal durch Schallplatte ... Und das ist auch wichtig zu wissen: Die Schallplatte wäre ohne den Jazz nie zu dem Rang gekommen, den sie heute hat.</p>

			Betty Smith hatte 1928 160, das war ein absoluter Rekord, Alben, also Langspielplatten mit soundso viel Titeln, 160 Alben. Um die Zeit haben die klassischen Musiker gerade etwas von Schallplatte gehört und sie eigentlich noch verachtet. Und diese Betty Smith singt jetzt hier zuerst die Beschreibung ... - ich habe gesagt, sie haben sich ihren Kummer, ihre Einsamkeit, ihr „blue-Fühlen“ vom Leib gesungen - , die Beschreibung einer Überschwemmung am Mississippi, „Back-A-Water-Blues“.
118 0'18''	Totale, von lks.,          Schwenk von lks. nach re., anfangs leicht nach unten, Vogelperspek- tive	rechter Orchesterbereich mit lks. teils angeschnittenem Podium; re. (stark angeschnitten) Publikum im Parkett sowie im 1. Rang;  Anm.: Podiumsbereich hell, Publikumsbereich dunkel;  Publikum hört zu	22. Hörbeispiel (0'52'')
119 0'27''	Überblendung (Kreuzblende),  Detail,  Zoom zurück, Groß	Schwarzweiß-Porträtfotografie von Betty Smith	
120 0'07''	Überblendung (Kreuzblende),  Totale, Vogelperspek- tive, von lks., fast unmerk- licher Schwenk nach unten	Publikum im teils ausgeleuch- teten Parkett sowie im abgedunkelten 1. Rang	
121 0'39''	Halbnahe, frontal	Albrecht moderiert	Das war von 1927. Und jetzt möchte ich euch einen zweiten Blues - von ihr gesungen - spielen, der eigentlich im selben Jahr wie die „Rhapsody in Blue“ entstanden ist. Und das Interessante ist, dieser „Saint-Louis-Blues“ ... Da spielt ein junger Trompeter die „fill ins“, also da, wo die Stimme aufhört, füllen sie Trompete hinein. Und dieser junge Trompeter ist Louis Armstrong, der zwar unter den Fachleuten schon sehr angesehen war, durch Betty Smith aber wirklich Amerikaruhm bekam.

122 0'07''	Weit, Vogelperspek- tive, von lks.	Konzertsaal der Hamburgischen Staatsoper: in Bm. das Podium mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg, im Vg. sowie an den seitlichen Bildrändern (1. und 2. Rang) Teile des Publikums	23. Hörbeispiel (0'54'')
123 0'20''	Überblendung (Kreuzblende),  Nah	Schwarzweiß-Fotografie mit dem Trompete blasenden Louis Armstrong	
124 0'26''	Überblendung (Kreuzblende) in Schwenk,  Totale, Vogelperspek- tive,  Schwenk von re. nach lks.,  dann langsa- mer Schwenk von unten nach oben	Publikum,  Gesamtansicht des Orchesters (lks. leicht sowie re. ange- schnitten), Albrecht gibt der Tonregie gestisch einen Hinweis, die Schallplatteneinspielung zu beenden,  Gesamtansicht des Orchesters mit Orgelprospekt	
125 0'54''	Halbnahe, frontal,  Zoom leicht zurück	Albrecht moderiert,         wendet sich dann vom Publikum ab und dem Orchester zu	Und jetzt spielen wir euch diese „Rhapsody in Blue“, also den Versuch, den gelungenen Versuch, die Jazzmusik in den Konzertsaal zu bringen. Ich will aber noch ein kleines Wort zu dieser Trennung von Jazz/klassischer Musik und auch zu der Trennung von gutem alten Jazz und unserer heutigen Unterhaltungs-Musik sagen. Es ist ja so, daß die wirklichen Jazzkenner fast ein so kleines Häuflein Verlorener wie die wirklichen Kenner klassischer Musik sind. Und mein vorsichtiger Rat an euch wäre eigentlich nur - ohnehin für klassische Musik - : Kommt zu unserem kleinen verlorenen Haufen, aber kommt auch zu diesem verlorenen oder nicht so verlorenen Haufen der Jazzkenner, denn sicher werdet ihr Freude daran haben!

#### 4.5.3 Sendedaten zum analysierten Gesprächskonzert

Reihe	Musik-Kontakte Mit Gerd Albrecht im Konzert
	George Gershwin (1898-1937) - Rhapsody in Blue Philharmonisches Staatsorchester Hamburg Klavier: Brigitte Engerer Dirigent und Moderator: Gerd Albrecht
Kamera:	Nils-Peter Mahlau Ulf Deutsch Daniela Donoval Rainer Fresdorf Uwe Lutter Michael Neuenhagen
Bildschnitt:	Martina Klemm
Regie-Assistenz:	Susanne Märkl
Bildtechnik:	Uwe Jochimsen Jens Wottke
Lichttechnik:	Wolfgang Heyden
Ton:	Klaus Zahn
MAZ-Schnitt:	Bernd Bader Horst Stegen
Aufnahmeleitung:	Petra Paeper
Produktionsleitung:	Hans-Heino Kordik
Redaktion:	Heike Valentin
Regie:	Georg Wübbolt

NDR 1991

## 5. Analyse des Musikfilms „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ von Adrian Marthaler

### 5.1 Erste Eindrücke

- Die Zuschauer werden in eine inszenierte Musikwelt entführt, an einen für das Spiel von Konzertmusik untypischen Ort, und zwar in den Empfangsraum eines Motels mit einer primär mittels der Bildebene dargebotenen Handlung.

- Die am Geschehen beteiligten Personen, ob aktiv oder passiv, einzeln oder in Gruppen in Aktion tretend, bieten dem Fernsehpublikum Identifikationsmöglichkeiten.

- Zentrale Person ist die Pianistin, insbesondere ersichtlich aus der optischen Darstellung. Ihr häufiges und intensives Ins-Bild-Setzen läßt auf die Faszination des Regisseurs von der Solistin schließen. Außer ihr tritt, wenn auch seltener, nur die Klarinettistin kontinuierlich in den Vordergrund der Handlung.

Die Besetzung der Hauptrollen mit Frauen - alle übrigen Darsteller sind Männer - trägt provozierende Züge.

- Auffallend ist der sich durch den gesamten Handlungsverlauf des Musikfilms ziehende Wechsel von Einstellungen mit aktiven oder passiven Einzelpersonen sowie mit aktiven oder passiven kleineren oder größeren Personengruppen.

- Die Schwarzweiß-Optik vereinfacht das Erfassen von Handlungsraum und -trägern innerhalb der Einstellungen, wirkt konzentrierend, vertiefend. Erst gegen Ende der Musiksendung erscheint das einzige farbige Objekt: ein Luftballon. Er wirkt nach einer verhältnismäßig langen Gewöhnungsphase an die schwarzweiße Bildgestaltung wie ein Clou.

- Die beiden in dieser Fernsehproduktion miteinander verknüpften Kommunikationsebenen, die Musik- und die Bildebene, wirken eigenständig und zugleich zusammengehörig. Formal entsteht der Eindruck eines in sich geschlossenen Ganzen. Die mehrfach eingeschobene Einstellung mit Blick in ein Motelzimmer scheint als Spannungselement eingesetzt.

- Kennzeichnend für die zur „Rhapsody in Blue“ entwickelte Bilderzählung ist die Einflechtung von parodistischen Episoden, darunter der telefonierende und zugleich Trompete blasende Musiker, dann die an den Bartresen drängenden, aktiven Streicher, deren Bestellungen von dem Barkeeper entgegengenommen werden, ferner die in Sesseln oder an

Tischen sitzenden, spielenden Musiker und auch die plötzlich vor einem glitzernden Vorhang erscheinende Big Band.

- Für die Kameratechnik charakteristisch ist einerseits, daß parallel zu einem Musikausschnitt der/die jeweils Musizierende oder die Musizierenden in einer Einstellung zu sehen ist/sind. Solche Bildeinheiten erinnern an den Stil abfotografierter Konzerte. Andererseits sind zu erklingenden Passagen aus der „Rhapsody in Blue“ auch Einstellungen mit scheinbar musikunabhängigen Inhalten gewählt, wie Abbilder zuhörender, passiver Musiker, des Barkeepers und auch des Motels.

- Für die Montagetechnik ist die kontinuierliche Aneinanderfügung der Einstellungen mittels Schnitt typisch.

- Die ideenreiche Gestaltung dieses Musikfilms bietet dem Publikum Erlebnis- und Interpretationsfreiräume.

- Die Darbietung von Konzertmusik schließt im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung zumeist das Vorhandensein von Publikum ein. Doch Publikum fehlt in dieser Musikproduktion. Nur vorübergehend übernehmen die Klarinettistin und die Musiker, einzeln oder in Gruppen, sowie der Barkeeper die Zuhör- und Zuschaufunktion. Sie sind dabei jedoch stets in die Handlung eingebunden.

Der Zuschauer am Fernsehen gelangt nicht - wie bei der Fernsehübertragung eines Konzerts aus einem Festsaal mit teils eingeblendetem Publikum - in die Rolle eines Zaungastes. Vielmehr ist er direkter Adressat des Musikfilms.

## 5.2 Aufbau der Sendung

Grundlegend für die Gestaltung dieser Fernsehsendung ist die Verschmelzung der auf die Wiedergabe der „Rhapsody in Blue“ konzentrierten auditiven Ebene mit der visuellen Ebene, die die Fernsehzuschauer mit einer Bilderzählung konfrontiert. Beiden zentralen Kommunikationsträgern gemein ist der Fortlauf, das Im-Fluß-Sein, die Entwicklung aufgestellter Motive hin zu einem Schluß. Sie bewirken die ganzheitliche, in sich geschlossene Musik-Bild-Struktur der Sendung.

Wie bei der Untersuchung des Gesprächskonzerts mit Gerd Albrecht<sup>206</sup> ist auch der Musikfilm Adrian Marthalers in Sequenzen unterteilt, um Art und Weise des Einsatzes fernseh-

---

<sup>206</sup> Vgl. Kap. 4.2.

spezifischer Darstellungsmittel und deren Zusammenfügungen im Detail als auch im übergeordneten Ganzen analysieren zu können.

Die Einteilung der Sequenzen wurde von der Bildebene her vorgenommen.

Tabelle 1: Sequenzeinteilung des Musikfilms „George Gershwin - Rhapsody in Blue“  
(Sequenzprotokoll)

Sequenz I:	Einführung in die Szenerie: Vorstellung von Ort und Zeit der Handlung sowie der beteiligten Haupt- und Nebenpersonen. Dann läuft die Handlung an: Zwischen einzelnen Personen bzw. Einzelpersonen und Personengruppen werden erste Spannungen aufgebaut. - Blick durch ein Motelfenster.	E 1 - 33, Länge: 5'29"
Sequenz II:	Im Mittelpunkt des Geschehens steht das solistische Spiel der Pianistin, verfolgt von der aufmerksamen Musikerschar. Erst nach geraumer Zeit nehmen die Musiker - einzeln oder in Gruppen - das Musizieren auf.	E 34 - 63, Länge: 4'57"
Sequenz III a:	Blick durch das Motelfenster. - Es folgt ein Wechselspiel zwischen Pianistin und Klarinettenist, bei dem letztere anfangs aktiv musiziert, dann die Rolle einer Zuhörerinnen und Zuschauerinnen übernimmt. Einige Musiker, erst einzeln, dann in einer Gruppe, beleben das aktive Musikgeschehen mit der Pianistin. - Das Motelfenster wird erneut sichtbar.	E 64 - 85, Länge: 3'23"
Sequenz III b:	Das gemeinsame Spiel wird fortgesetzt. Es erscheint eine Big Band; ein Luftballon zerplatzt. Schließlich beendet die Pianistin das Klavierkonzert für sich allein.	E 86 - 95, Länge: 1'26"

Der analysierte Musikfilm von Adrian Marthaler hat eine Gesamtlänge von fünfzehn Minuten und fünfzehn Sekunden.

Wie aus der tabellarischen Darstellung ersichtlich, orientiert sich die vorgenommene Unterteilung an den Einstellungen, die den Blick in ein Motelzimmer zum Inhalt haben. Sie werden in dieser Untersuchung als Fensterbild-Einstellungen bezeichnet. Diese Einstellungen - dazu gehören die Nummern 33, 64 und 85 - haben einen Umblättern-Mechanismus, so als würde ein neues Kapitel in einem Buch aufgeschlagen.

Alle drei Einstellungen bilden dasselbe Motelzimmer ab. Während es jedoch bei Einstellung Nummer 33 nur ein Drittel des Fernsehbildschirms einnimmt, die übrigen zwei Drittel ent-



fallen auf die umrahmende, dunkle Hauswand, füllt es beim zweiten Erscheinen über die Hälfte aus (E-Nr. 64). Beim dritten Mal schließlich fehlt die Hauswandumrandung völlig. Details werden dadurch deutlicher sichtbar. Das Fokussieren dieses Einstellungsmotivs im Verlauf des Musikfilms verleiht ihm eine spannungsschaffende Funktion.

#### 5.2.1 Die Sequenzen und ihre Anlage unter formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten

Entsprechend der Sequenzaufteilung ist auch die Charakterisierung der Sequenzen unter Aspekten der narrativen Bildebene vorgenommen worden.

##### Sequenz I: Mosaik-Sequenz

Die Sequenz I führt in die Bilderzählung ein. Bereits ihre erste Einstellung stellt den Ort in Form der Leuchtbuchstaben „Ady’s Motel“ vor und eines dann folgenden Blicks der Kamera durch ein Fenster im Erdgeschoß in das Innere des Gebäudes. Die sich vom dunklen Hintergrund absetzenden Leuchtröhren der Buchstaben, die dunkle Hausfassade und die schummerige Beleuchtung in der Empfangshalle des Motels lassen auf Abend- bzw. Nachtzeit schließen. Ebenfalls mit der ersten Einstellung wird - wenn auch in Totale - eine der beiden Darstellerinnen dieses Musikfilms kurz vorgestellt, die Klarinetistin. Bereits in Einstellung Nummer 3 erscheint sie nah im Bild. Einstellung für Einstellung erhält der Rezipient Teilansichten der Motelhalle innen sowie vom Eingangsbereich außen, sieht erstmals in Einstellung Nummer 6 die Hauptperson dieser narrativen Musikproduktion, die Pianistin, gleich darauf den selten, aber immer wieder auftretenden Barkeeper und eine Reihe von Musikern mit Streich- und Blasinstrumenten, einzeln oder in Gruppen. Nur langsam belebt sich die Handlung in dieser einleitenden Phase.

Die Zuschauer erhalten in dieser Sequenz Mosaik für Mosaik einzelne Bausteine des Geschehens in und vor dem Motel. Diese filmische Einheit, die primär der Orientierung dient, wird Mosaik-Sequenz genannt. Mit einer Dauer von fünf Minuten und 29 Sekunden ist sie die längste der drei Sendeeinheiten.

##### Sequenz II: Solo-Sequenz

Diese filmische Passage wird wegen des deutlich im Vordergrund stehenden Spiels der Pianistin als Solo-Sequenz bezeichnet. Auf der bildinhaltlichen Ebene fungieren die passiven Musiker und die gleichfalls passive Klarinetistin als Art Gegengewichte. So entsteht in den ersten beiden Dritteln der 30 Einstellungen umfassenden Sequenz ein Wechselspiel

kontrastierender Elemente, von Pianistin und Musikern bzw. Klarinetistin, von Einzelperson und Gruppe, von aktiv und passiv, von Akteurin und Publikum, auch von Frau und Mann. Nur der kurz zu erkennende, aktive Hornist (E-Nr. 39) bildet ein kurzes audiovisuelles Zwischenspiel. Ab Einstellung Nummer 58 bestimmen einzelne Musiker sowie kleine Musikergruppen das optische und akustische Geschehen dieser Sequenz, die solistisch von einem Geiger beschlossen wird.

In Sequenz II wird - im Gegensatz zu den Sequenzen I und III - mit keiner Einstellung der primäre Handlungsort dieses Musikfilms, die Motelhalle, verlassen. Zudem wird weitgehend auf Zwischenschnitte, zum Beispiel in Form von Ausschnitten des Motels, verzichtet. Die Personen, insbesondere die Hauptfigur, bestimmen die Einstellungsinhalte. Diese Kontinuität verleiht der vier Minuten und 57 Sekunden dauernden Einheit einen in sich ruhenden Charakter.

#### Sequenz III a: Dialog-Sequenz

Im ersten Teil der dritten Sequenz, die mit einer Halbnah-Einstellung des Fensterbildes einsetzt, dominiert zunächst das auf der Bildebene wechselseitig dargestellte, aktive Spiel von Pianistin und Klarinetistin. Diese Art musikalischen Dialogs der beiden Solistinnen mündet in einen musikalischen Monolog der Pianistin, bei dem die Klarinetistin Zuhörerin und Zuschauerin ist. Das bereits in den Sequenzen I und II thematisierte Motiv des Wechsel- und Gegenspiels der beiden Musikerinnen, Grundmotiv dieser narrativen Fernsehendung, erfährt in Sequenz III a seine intensivste Ausgestaltung. Diese bilderzählerische Einheit mit leitmotivischem Charakter trägt die Bezeichnung Dialog-Sequenz.

Die Einstellungen Nummern 79 bzw. 80, 81 und 82, die in Folge einen, dann zwei und schließlich drei Musiker in zwei- bis sechssekundigen Einstellungen abbilden, läuten die zum Höhepunkt führende Schlußphase des musikfilmischen Geschehens ein. Ein erstes Spannungshoch wird mit Einstellung Nummer 84 erreicht, bei der die Pianistin aktiv am Flügel agierend von ebenfalls musizierenden Blechbläsern kreisförmig eingerahmt wird.

Diese Sequenz schließt mit einer Fensterbild-Einstellung (E-Nr. 85), die die Szenerie in der Motelhalle für einen Moment einfriert.

#### Sequenz III b: Schlüssel-Sequenz

In Sequenz III b ist ein neuer Spannungsbogen aufgebaut. Mit ihm wird das Geschehen zum Ende geführt.

Charakteristisch für diese Sequenz ist die Dichte visueller Effekte, die in Synthese mit der Musik zu einem audiovisuellen „Feuerwerk“ verschmelzen: Es erscheint eine fünfzehn-

köpfige, bisher nicht im Bild zu sehende Big Band, dann ein blauer Luftballon, der zerplatzt, und der schwindelerregende, rondellartige Schwenk durch die Motelhalle. Diese Einstellung, Nummer 93, liefert schlüsselartig die Lösung des zentralen Handlungsinhalts, die Lösung des Konflikts zwischen den beiden Musikerinnen, die sich im gemeinsamen Spiel offenbart. Für diese mit visuellen Effekten angereicherte Einheit wird der Begriff Schlüssel-Sequenz gewählt.

Die Klarinettistin verläßt schließlich das Motel. Die Pianistin beendet das Klavierkonzert solo.

Die Fensterbild-Einstellungen setzen innerhalb der Bilderzählung des Musikfilms deutliche Zäsuren, so an den Übergängen von Sequenz I zu Sequenz II und von Sequenz II zu Sequenz III. Auch die letzte der drei Einstellungen mit dem Fensterbildmotiv, Nummer 85, stellt einen Einschnitt dar. Wegen der deutlich aufeinander verweisenden Bezüge der Einstellungen vor und nach dem Fensterbild - insbesondere dem bereits benannten Wechselspiel von Pianistin und Klarinettistin ab Einstellung Nummer 65, das sich erst kurz vor Ende löst - wird eine Unterteilung in III a und III b einer solchen in zwei eigenständige Sequenzen vorgezogen. Die Sequenz III, bestehend aus dem 22 Einstellungen umfassenden Teil a und dem sich aus zehn Einstellungen zusammensetzenden Teil b, ist mit einer Dauer von vier Minuten und 49 Sekunden die kürzeste der drei Sequenzen.

### 5.2.2 Die übergeordnete Struktur

Den Gesamtaufbau der erzählerischen Fernseh-Musikproduktion prägt der nahezu ausgeglichene Anteil der drei Sequenzen, die eine etwa gleiche Länge aufweisen.

Der Musikfilm Adrian Marthalers zeigt einige formale und inhaltliche Strukturen, die für das Drama, speziell das Schauspiel, typisch sind.

#### *1. Das Drama stellt eine Handlung durch Sprache, Gestik und Mimik dar.*

In der analysierten Musikproduktion wird das gesprochene Wort zwar ausgespart. Statt dessen kommen jedoch Gestik und Mimik wesentliche Rollen zu. Sie gestalten gemeinsam mit der auf der auditiven Ebene erklingenden „Rhapsody in Blue“ das verbale Schweigen und machen damit die Handlung für die Rezipienten „ablesbar“.

#### *2. Im Drama wird Sprache in Form des Dialogs oder des Monologs eingesetzt.*

Wenn auch, wie unter Punkt 1 erwähnt, in diesem Musikfilm des Regisseurs Marthaler auf Sprache verzichtet wird, finden Dialoge und Monologe dennoch statt, und zwar mittels der

Musik George Gershwins in Form nonverbaler, spielerisch aktiver und auch passiver Kommunikation. Sie werden bildlich unterstützt, deutlich erkennbar beispielsweise in Einstellungen der Sequenz II, für die das dialogische Wechselspiel zwischen der aktiven Pianistin am Flügel und der spielerisch passiven Klarinettestistin spezifisch ist.

3. *Während sich Handlungsvorgänge oder Zustände dem Rezipienten in der Epik nicht unmittelbar darbieten, da sich ein Erzähler einschaltet, wirkt die Handlung im Drama gegenwärtig.*

Auch dieses wesentliche Element der Dramatik kennzeichnet die Machart der „Rhapsody in Blue“-Produktion. Die Handlung wird unmittelbar und nicht aus einer bestimmten Sichtweise eines Erzählers dargelegt. Der phantasievolle Umgang mit den Darstellungsmitteln Musik und Bild läßt den direkten Adressaten, den Fernsehzuschauern, Freiräume für Deutungen des Inhalts.

4. *Die Handlung im Drama lebt vom Konflikt, der aus der Spannung verschiedener Kräfte entsteht (Spiel und Gegenspiel).*

Eine zentrale Rolle auf der Handlungsebene nimmt das Wechselspiel, anfangs Gegenspiel, dann zunehmend kooperative Spiel, der beiden Solistinnen ein, der Pianistin als Hauptträgerin der Handlung und der Klarinettestistin als deren Gegenfigur. Dieses wesentliche Motiv des musikfilmischen Geschehens ist eingebettet in zusätzliche personengebundene Spannungsverhältnisse. Weitere Parteien bilden die Musiker einzeln oder in Gruppen sowie der Barkeeper.

5. *Das Drama gliedert sich in drei oder fünf Akte. Der erste Akt führt in das Geschehen ein, stellt Ort sowie Zeit vor und läßt die konfliktgeladene Handlung beginnen. Die Spannungen zwischen Spielern und Gegenspielern entwickeln sich zum Höhepunkt. Eine Partei setzt sich durch. Der letzte Akt vermittelt die Auflösung des Konflikts.*

Deutliche Parallelen zu der beschriebenen Dramengestalt zeigen:

- a) der dreigliedrige Aufbau der Sendung sowie
- b) die unter Punkt 5.2.1 beschriebenen Inhalte der filmischen Einheiten mit
  - der Einführung in das Geschehen und der langsam anlaufenden Handlung in Sequenz I,
  - dem spannungsreichen, teils dialogischen, teils monologischen Spiel und Gegenspiel in Sequenz II,
  - der Wiederaufnahme und Weiterführung des Spiels zwischen den Musikerinnen in Sequenz III a und
  - dem versöhnlichen musikalischen Zusammenspiel der beiden gegen Ende von Sequenz III b.

### 5.3 Die Gestaltung der Bildebene

#### 5.3.1 Quantitative Analyse der Einstellungsanzahl in den Sequenzen

Den Musikfilm Marthalers zeichnet eine ausgewogene formale Gestalt aus, die sich auch in der zahlenmäßigen Verteilung der Einstellungen widerspiegelt.

Tabelle 2: Anzahl der Einstellungen je Sequenz

Sequenz- Nummer	Anzahl der Einstellungen	Anzahl der Einstellungen in %
I	33	34,7 %
II	30	31,6 %
III a	22	23,2 %
III b	10	10,5 %
Gesamt-Einstellungsanzahl:		100,0 %

*Note: In the original image, brackets group the rows for Sequenz III a and III b, showing a combined count of 32 settings and a combined percentage of 33,7%.*

Jede der Sequenzen setzt sich aus etwa 30 Bildeinstellungen zusammen und nimmt damit prozentual etwa je ein Drittel der gesamten Einstellungsanzahl ein.

Unter Berücksichtigung der unterteilten Sequenz III in die Teile a und b ist mit Fortlauf der Handlungsdarbietung eine kontinuierliche Abnahme der Einstellungsanzahlen und deren damit verbundener prozentualer Anteil je Sendeeinheit festzustellen. Diese Entwicklung zum bereits beschriebenen Handlungszielpunkt hat beschleunigende, dramaturgische Funktion.

#### 5.3.2 Quantitative Analyse der Einstellungslängen

Charakteristisch für diese Fernsehproduktion ist eine deutliche Bevorzugung von Einstellungen mit einer Dauer bis zu 20 Sekunden gegenüber solchen mit einer Länge von 21 und mehr Sekunden.<sup>207</sup> 88 der insgesamt 95 Einstellungen, das entspricht einem prozentualen

<sup>207</sup> Für diese Detailuntersuchung ist, wie bereits bei der Analyse des Gesprächskonzerts, eine tabellarische Strichliste erstellt worden. Auf der Horizontalen sind die Sequenzen I bis III b vermerkt, auf der Vertikalen fünfsekundige Einstellungszeiten-Raster, also von null bis fünf, von fünf bis zehn Sekunden usw. . Einstellungen mit einer Länge bis zu 20 Sekunden sind zu solchen mit kürzeren, Einstellungen mit mehr als 21 Sekunden zu solchen mit längeren Einstellungszeiten zusammengefaßt.

Anteil von 92,6 %, sind maximal zwanzig Sekunden lang. Die übrigen sieben Einstellungen bewegen sich zeitlich zwischen 21 und 40 Sekunden. Sie ergänzen damit die Gruppe der Einstellungen mit kürzerer Dauer um 7,4 %.

Von der gesamten Einstellungsanzahl nimmt die Gruppe von sechs bis zehn Sekunden mit 38 Einstellungen (= 40 %) den Hauptanteil ein, gefolgt von den ein- bis fünfsekundigen Bildeinheiten, die mit 28 Einstellungen zu 29,5 % vertreten sind.

Ein Spezifikum für die zeitliche Bildstruktur des Musikfilms ist, daß diese beiden Einstellungsgruppen in allen Sequenzen dominieren.

In der Mosaik-Sequenz überwiegen Einstellungen mit sechs bis zehn Sekunden Länge. Ihr Anteil liegt bei 39,4 %. Neben den bis zu fünf Sekunden dauernden Bildeinheiten kommt die Gruppe der elf- bis fünfzehnsekundigen Einstellungen hinzu, die die Bildgestalt jeweils zu 24,2 % bestimmen.

In der Solo-Sequenz überwiegen ebenfalls deutlich Einstellungen von sechs bis zehn Sekunden Länge; sie machen exakt 50 % aus. Die zweitstärkste Längeneinheit mit 20 % sind die bis zu fünf Sekunden dauernden bildlichen Einheiten.

Bei der Dialog- und der Schlüssel-Sequenz sind die extrem kurzen Einstellungen mit 40,9 % bzw. 50 % führend, gefolgt von der Gruppe der Abbilder von sechs bis zehn Sekunden Dauer mit 31,8 % bzw. 30 %.

Die sparsam eingesetzten Einstellungen von mehr als 20 Sekunden Länge sind mit der Tendenz leicht abnehmend über die einzelnen Sequenzen verteilt.

Die durchschnittliche Einstellungslänge dieses fünfzehn Minuten und fünfzehn Sekunden dauernden narrativen Musikfilms mit insgesamt 95 Einstellungen liegt bei rund zehn Sekunden (exakt 9,6316 Sekunden).

### 5.3.3 Quantitative Analyse der Einstellungslängen der Bildmotive

Hauptfigur der auf der Bildebene entwickelten Erzählung ist die Pianistin. Als ihr Gegenüber tritt die Klarinettistin auf - wenn auch weniger bedeutend, da wie nachfolgend dargelegt, wesentlich seltener im Bild -. Das Wechselspiel der beiden Musikerinnen wird unter anderem belebt durch die Figur des Barkeepers, der - wenn auch rar und zumeist passiv - immer wieder den Dialog der weiblichen Akteure aufbricht. Erwähnt wird, daß Adrian Marthaler die Rolle des Barkeepers mit Matthias Bamert besetzt hat, dem Dirigenten des Radio-Sinfonieorchesters Basel, dessen Mitglieder die Handlung musizierend und auch schauspielernd mittragen. Daneben sind die Musiker, einzeln oder in kleinen oder größeren Gruppen, wichtige Handlungsträger, die ebenfalls zu den beiden Darstellerinnen in Beziehung treten.

Kameraeinstellungen mit Innen- und Außenaufnahmen des Motels, die auch der räumlichen Orientierung dienen, werden als Zwischenbilder eingesetzt.

Besondere Bedeutung kommt der bereits erwähnten Bildmotivik der Einstellungen Nummern 33, 64 und 85 zu. Abgebildet ist jeweils ein von außen durch ein Fenster aufgenommener Ausschnitt eines Motelzimmers. Die drei Bildeinheiten werden in der vorliegenden Untersuchung als Fensterbild-Einstellungen bezeichnet. Obwohl der gesamten Musik-Bilderzählung ein inszenierter Charakter immanent ist, wirken diese Einstellungen im besonderen arrangiert. Sie heben sich wie auch die Kameraobjekte Big Band und Luftballon (E-Nrn. 90 und 91) von dem Geschehen in der Motelhalle deutlich ab und bringen zusätzliche erzählerische Ebenen ein. Einstellungen mit einer Kombination solch arrangierter Motive mit den Handlungsträgern des Geschehens in der Motelhalle kommen nicht vor.<sup>208</sup>

Bei einer Reihe von Einstellungen werden zwei, selten mehr der Bildmotive Einzelpersonen, Musiker sowie Motelansichten gekoppelt, so bei Einstellung Nummer 21 mit Klarinettistin, Barkeeper, Musikern in und vor dem Motel und Innenansicht des Motels. Solche Bildeinheiten werden in der folgenden Analyse als Kombi-Einstellungen bezeichnet.

Die filmische Bilderzählung Adrian Marthalers ist zu einem Klavierkonzert George Gershwins entwickelt worden, der „Rhapsody in Blue“. Es überrascht daher nicht, daß die den Klavierpart übernehmende Person musikalisch wie bildlich die Hauptrolle spielt. Der Regisseur wählte eine Frau als Solistin. Ihr wird ein breites Raster an Einstellungslängen zugeordnet, von der nur zwei Sekunden dauernden Einstellung Nummer 29 bis hin zu der 40 Sekunden umfassenden Einstellung Nummer 71.

Während die Solistin in Sequenz I mit Ausnahme der Einstellung Nummer 16 nie länger als zehn Sekunden abgebildet ist, decken die Einstellungszeiten in den Sequenzen II und III das breite zeitliche Einstellungs raster ab. Der Schwerpunkt der für die Hauptfigur gewählten Einstellungszeiten bewegt sich zwischen zwei und fünfzehn Sekunden.

Von den insgesamt 95 Einstellungen des narrativen Film-Musikwerks nehmen nur sieben Einstellungen mehr als 21 und maximal 40 Sekunden ein. Auf fünf dieser sieben längsten Bildeinheiten ist die Pianistin zu sehen, auf vier davon (rd. 57 %) allein im Bild. Die übrigen Bildeinheiten mit überdurchschnittlicher Länge entfallen auf Kombi-Motive.

Anders verhält es sich dagegen mit den Längen der Einstellungen, die die übrigen Handlungsträger zeigen. In etwa vergleichbar sind diesbezüglich die Kameraobjekte Klarinettistin (vier bis fünfzehn Sekunden Länge) und Musiker (zwei bis siebzehn Sekunden Dauer). Die Kern-

---

<sup>208</sup> Auch wenn bei der Einstellung Nr. 33 das Fensterbild-Motiv den solo spielenden Geiger ablöst, erfüllt diese Bildeinheit das genannte Prinzip, zieht doch das für einen Moment integrierte Schwarzbild zwischen diesen Bildmotiven eine deutliche visuelle Trennungslinie.

zeiten für Einstellungen mit diesen Motiven liegen zwischen zwei und zehn Sekunden. Der Barkeeper ist nie länger als neun Sekunden im Bild. Zeitlich vergleichbar eingeblendet sind Bildeinheiten mit Motelansichten, die Längen zwischen fünf und zehn Sekunden aufweisen. Auch die sogenannten arrangierten Einstellungsmotive wie Fensterbild, Big Band und Luftballon sind maximal auf dreizehn Sekunden ausgedehnt.<sup>209</sup> Sie liegen durchschnittlich bei rund acht Sekunden.

Eine Betrachtung der bis zu zwanzig Sekunden dauernden Einstellungen zeigt mit Fortschreiten der Handlung eine deutliche Rücknahme der Kombi-Einstellungen. Diese spiegelt sich besonders bei den Objekten Klarinettistin und Musiker wider. Die Klarinettistin ist beispielsweise in der einleitenden Sequenz ausschließlich in Kombi-Einstellungen integriert, in Sequenz II bereits einmal allein im Bild und in Sequenz III a bei Erscheinen stets alleiniger Bildinhalt. Eine ähnliche Entwicklung ist bei den Handlungsträgern Musiker zu beobachten. In den Sequenzen I und II sind sie sowohl alleiniger visueller Inhalt als auch Kombinations-element, wenn auch erstere Gruppe prädominiert. In III a und III b sind sie mit Ausnahme der Einstellung Nummer 84 stets zentrales Bildmotiv.

Die Pianistin ist hingegen in der Einleitungs-Sequenz und mit je einer Ausnahme auch in den Sequenzen III a und III b<sup>210</sup> einziges, von der Kamera stets allein ins Bild gesetztes Objekt. In der Sequenz II überwiegt ebenfalls deutlich der Anteil der Einstellungen, die ausschließlich sie zeigen.

Hervorzuheben ist ferner, daß die Pianistin sechsmal so häufig allein bildlich dargestellt ist als in Kombi-Einstellungen, die Klarinettistin hingegen doppelt so oft in Kombi-Einstellungen erscheint als sie zentrales Kameraobjekt ist.

Einstellungen mit dem sich wie ein roter Faden durch das filmische Geschehen ziehenden Barkeeper, gespielt vom Dirigenten Matthias Bamert, sind an Kernpunkten eingearbeitet, so vermehrt am Anfang und am Schluß oder zum Beispiel als erste Einstellung in Sequenz II nach dem erstmaligen Erscheinen des Fensterbildes (E-Nr. 33). Der Barkeeper ist überwiegend allein abgebildet, des weiteren zweimal mit der Klarinettistin und einmal mit einer Gruppe von Musikern kombiniert. Eine tendenzielle Veränderung des Ins-Bild-Setzens im Verlauf der Handlung trifft auf dieses Einstellungsmotiv nicht zu.

---

<sup>209</sup> Diese Zeitangabe bezieht sich bei Einstellung Nr. 33 auf den zweiten Teil dieser Bildeinheit, bei dem das Fensterbild-Motiv nach Verschwinden des Schwarzbildes erscheint.

<sup>210</sup> Gemeint sind in Sequenz III a Einstellung Nr. 84, bei der die Pianistin mit Musikern kombiniert erscheint, sowie in Sequenz III b die Einstellung Nr. 93 mit „Rundum-Schwenk“.



Im folgenden ist die Verknüpfung der Bildmotive in den einzelnen Sequenzen unter dem Aspekt ihres jeweiligen Sendeanteils pro filmdramaturgischer Einheit dargelegt.<sup>211</sup> Ausgangspunkt sind der Anteil der Einstellungen mit der zentralen Darstellerin, der Pianistin, und die dazu in Ergänzung oder in Kontrast angelegten Anteile der übrigen Bildmotive.

### Mosaik-Sequenz (I)

Auf Einstellungen mit der Pianistin entfallen eine Minute 25 Sekunden und damit rund 26 % dieser fünfeinhalbminütigen Sendephase. Den Hauptanteil an dieser die Sendung einleitenden Sequenz nehmen die Kombi-Einstellungen ein. Sie decken zwei Minuten 31 Sekunden ab. Das entspricht rund 46 %. In neun der zehn Kombi-Einheiten ist die Klarinettestistin eingebunden, die in diesem Eröffnungsteil jedoch nie alleiniger Bildinhalt ist. Ebenfalls häufig treten in kombinierten Einstellungen die Musiker auf, die eine Minute lang Zentralmotiv sind (rd. 18 %). Einstellungen der Kategorie Sonstiges belegen die übrigen 33 Sekunden (10 %).

### Solo-Sequenz (II)

Wie bereits die unter Punkt 5.2.1 dargelegte Begründung für die Bezeichnung des Mittelblocks der Sendung vermuten läßt, bestimmen Einstellungen mit der Solistin das bildliche Geschehen. Zwei Minuten sechzehn Sekunden und damit 45,8 % der Bildebene sind mit Kameraaufnahmen der Pianistin gestaltet. Als eine Art Gegengewicht sind die Musiker als Kameraobjekt gewählt, die insgesamt eine Minute 42 Sekunden dominierender Bildinhalt sind (= 34,3 %). Sie sind auch in die fünf Kombi-Einstellungen integriert, die 46 Sekunden (= 15,5 %) belegen - teils mit der Pianistin, die bisweilen auf einem abgebildeten Fernsehbildschirm zu erkennen ist -. Der Anteil von Einstellungen mit der Klarinettestistin als alleinigem Kameraobjekt ist auch in dieser Sendeeinheit gering, liegt mit neun Sekunden lediglich bei 3 %. Für sonstige Bildinhalte verbleiben vier Sekunden (= 1,4 %).

---

<sup>211</sup> Es werden dabei die Bildmotive Pianistin, Klarinettestistin und Musiker berücksichtigt. Alle übrigen Objekte werden unter „Sonstiges“ angeführt. Des weiteren ist die Rubrik „Kombi-Einstellungen“ erfaßt. In dieser Sendung sind achtzehn der insgesamt 95 Einstellungen sog. Kombi-Einstellungen. Nur bei Einstellung Nr. 1 handelt es sich um die Kombination einer Motelansicht mit einer Person, der Klarinettestistin. Alle übrigen Einstellungen dieser Art bilden Personen von meist zwei der an der Handlung beteiligten Parteien ab. Eine Ausnahme stellt auch der „Rundum-Schwenk“ in Einstellung Nr. 93 dar, der die zentralen Handlungsträger vereint.

### Dialog-Sequenz (III a)

In der Dialog-Sequenz, benannt nach dem Wechselspiel zwischen Pianistin und Klarinettestistin, dominiert wie in der Solo-Sequenz der Bildanteil mit Einstellungen der Hauptfigur. Den knapp zwei Sendeminuten (= 57,6 %) mit der Pianistin stehen 34 Sendesekunden mit der Klarinettestistin gegenüber. Die Einstellungen mit der Holzbläserin erlangen in dieser Sendephase im Vergleich zu den übrigen Sequenzen den höchsten Anteil, nämlich 16,8 %. Die Bildmotiv-Kategorie Sonstiges, zu der auch jene die Dialog-Sequenz einrahmenden Fensterbilder gehören, sind mit 14,3 % (= 29 Sekunden) vertreten. Zurückgedrängt erscheinen Einstellungen mit den Musikern, die fünfzehn Sekunden (= 7,4 %) im Bild zu sehen sind. Geradezu verschwindend gering ist der Anteil der Kombi-Einstellungen, der mit acht Sekunden bei 3,9 % liegt.

### Schlüssel-Sequenz (III b)

Die Schlüssel-Sequenz weist im Vergleich zu ihrer Schwestersequenz III a im Hinblick auf Pianistin und Klarinettestistin sowie Kombi-Einstellungen völlig abweichende Verteilungen auf. Deutlich dominiert die Bildmotiv-Kategorie Kombi-Einstellungen mit 43 Sekunden, sie beträgt 50 %. An die zweite Stelle tritt die zentrale Figur des Musikfilms. Sie beherrscht 23 Sekunden lang das bildliche Geschehen (= 26,8 %). Die Klarinettestistin erscheint in dieser filmischen Einheit nur in Kombination mit anderen Personen, und zwar in den Einstellungen Nummern 93 und 94. Die auf die Bildmotive Sonstiges und Musiker entfallenden Sendeanteile sind mit dreizehn Sekunden (= 15,1 %) bzw. sieben Sekunden (= 8,1 %) den Sendeanteilen in Sequenz III b vergleichbar.

Bei der Betrachtung aller Sequenzen und deren Verteilung der Bildmotive kann hinsichtlich der Präsenz nach Sendelänge als zentral festgehalten werden:

- Die Pianistin weist entsprechend ihrer Rolle als Hauptfigur eine durchweg hohe Präsenz auf dem Fernsehbildschirm auf.
- Die Klarinettestistin ist äußerst selten alleiniges Kameraobjekt. Der Eindruck ihrer über die Sendung verteilten, kontinuierlichen Präsenz ist auf die häufige Integration in die sogenannten Kombi-Einstellungen zurückzuführen.
- Sofern die Pianistin nicht die meisten Bildanteile belegt, treten die Kombi-Einstellungen an ihre Stelle. Sie dominieren in der Eröffnungs- und Schlußsequenz, während die Einstellungen mit der Solistin im Mittelteil in den Sequenzen II und III a überwiegen.
- Die Musiker treten als Handlungsträger unter dem Aspekt der Einstellungslänge nur in Sequenz II deutlich hervor.

### 5.3.4 Quantitative Analyse der Einstellungsgrößen und deren Verteilung in den Sequenzen

Bevor die Verteilung der verschiedenen Einstellungsgrößen in den einzelnen filmischen Abschnitten dargelegt wird, ist folgende Tabelle angeführt:

Tabelle 3: Häufigkeit von Einstellungen nach der Größe ihrer Wirklichkeitsausschnitte

Einstellungs- größe	Einstellungs- anzahl	Einstellungs- anzahl in %
Detail	4	4,2 %
Groß	12	12,6 %
Nah	20	21,1 %
Halbnah	18	19,0 %
Amerikanische	16	16,8 %
Halbtotale	21	22,1 %
Totale	4	4,2 %
Weit	-	-
gesamt:	95	100,0 %

Die bereits in Kapitel 3.3.1.1 dieser Arbeit erwähnte Empfehlung Armin Brunners, Nah- und Halbnah-Einstellungen in Fernsehsendungen bevorzugt anzuwenden, ist auch im Musikfilm „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ berücksichtigt. Die Nah- und Halbnah-Einstellungsgrößen sind für zwei Fünftel der insgesamt 95 Einstellungen umfassenden Sendung gewählt worden. Diese benachbarten Einstellungsgrößen dominieren deutlich in der Solo- sowie in der Dialog-Sequenz. Auch in der Mosaik-Sequenz stehen sie prozentual mit 36,4 % an erster Position. Ein deutliches Gegengewicht setzen dort jedoch die Halbtotale- und Total-Einstellungen mit 33,3 %. In der Schlüssel-Sequenz liegt der Anteil der Nah-Einstellungen bei 30 %. Ebenso häufig sind dort Halbtotale eingesetzt.<sup>212</sup>

Gut ein Fünftel aller Einstellungen dieser Sendung zeigen die Bildobjekte halbtotale. Seltener vertreten sind die extremeren Einstellungsgrößen. Die Weit-Einstellung ist völlig vermieden. Die Totale und die Detail-Einstellung sind bei jeweils vier Einstellungen realisiert und liegen bei 4,2 %. Amerikanische sind zu 16,8 % gewählte Einstellungsgröße. Einen vergleichsweise

---

<sup>212</sup> Vgl. dazu Tabelle 4 dieser Analyse.

mittleren Verteilungswert weist die Einstellungsgröße Groß auf mit einem Anteil von 12,6 % an der gesamten Einstellungsanzahl.

Ergänzend wird erwähnt, daß in der Solo-Sequenz Detailaufnahmen und Totalen und in der Schlüssel-Sequenz Halbnah- und Total-Einstellungen ausgespart sind.

Die bildlich handlungsorientierte Anlage des Musikfilms macht eine Betrachtung der Einstellungsgrößen in Bezug zu den Handlungsträgern und -elementen geradezu notwendig.<sup>213</sup>

Die sich auf die Rezeption von Fernsehsendungen positiv auswirkende Bevorzugung von Nah- und Halbnah-Einstellungen ist überwiegend berücksichtigt. Dies beweisen die Anteile solcher Einstellungen innerhalb der Motivblöcke. Bei der Pianistin machen sie 43,7 % aus, bei den Musikern 37,1 % und bei den unter Sonstiges zusammengefaßten Bildmotiven 41,6 %. Für die Pianistin sowie die Musiker sind auch häufiger die Einstellungsgrößen Amerikanische und Halbtotale gewählt worden.<sup>214</sup> Bei der Klarinettistin sind die Einstellungsgrößen Groß, Nah bzw. Halbnah und Amerikanische zu etwa einem Drittel mitgestaltend eingesetzt.

Für Kombi-Einstellungen mit der Pianistin ist ausschließlich die Einstellungsgröße Halbtotale gewählt. Diese Größe dominiert mit 40 % ebenfalls beim Kameraobjekt Musiker, das jedoch auch oftmals in Nah- und Halbnah-Einstellungen eingeblendet wird (zu 26,7 %). Bei den Kombi-Einstellungen mit der Klarinettistin überwiegen die Nah- und Halbnah-Einstellungen mit insgesamt 50 %. Die restlichen Einstellungen entfallen zu gleichen Anteilen auf die Größen Groß, Amerikanische und Totale. Sonstige Motive in kombinierter Form zeigen von den Größen Nah bis Totale einen nahezu gleichen Anteil.

Nachfolgend ist die Verteilung der Einstellungen mit Größen, die kleine bzw. große Wirklichkeitsausschnitte abbilden, behandelt.

---

<sup>213</sup> Berücksichtigt sind bei den angeführten prozentualen Angaben nur die Einstellungen, die die Objekte jeweils allein abbilden. Bezugsgröße für die Berechnungen sind 100 % je Motiv.

<sup>214</sup> Bei der Pianistin sind Amerikanische zu 18,8 % und Halbtotale zu 15,6 % vertreten, bei den Musikern Amerikanische und Halbtotale zu jeweils 22,2, %. Auch die Motivgruppe Sonstiges zeigt eine höhere Präsenz von Halbtotalen mit 33,3 %.

Tabelle 4: Kleine und große Wirklichkeitsausschnitte: Anzahl und Verteilung je Sequenz

Einstellungs- größe	Anzahl je Einstel- lungsgröße	I	II	III a	III b
Detail	4	1		2	1
Groß	12	2	5	4	1
Nah	20	6	4	7	3
Halbnah	18	6	9	3	
Amerikanische	16	7	5	2	2
Halbtotale	21	8	7	3	3
Totale	4	3		1	
Weit					

54 Einstellungen (= 56,8 %) sind mit Größen der Kategorie klein gestaltet, 41 (= 43,2 %) dagegen mit solchen der Kategorie groß. Somit liegt der analysierten Sendung ein Verhältnis der kleinen zu den großen Wirklichkeitsausschnitten von etwa 3 : 2 zugrunde.

Lediglich in der Mosaik-Sequenz, die primär der Veranschaulichung des Szenariums dient, dominieren Einstellungen mit großen Wirklichkeitsausschnitten. Achtzehn der 33 Einstellungen umfassenden Sendeeinheit sind in Amerikanischer, Halbtotale oder Totale abgebildet (= 54,5 %). In der Solo- sowie in der Dialog-Sequenz tragen die Einstellungen mit kleinen Wirklichkeitsausschnitten deutlich den Hauptanteil mit achtzehn von 30 Einstellungen in Sequenz II (= 60 %) und mit sechzehn von 22 Einstellungen in Sequenz III a (= 72,7 %). Einzig die Schlüssel-Sequenz zeigt eine völlig ausgewogene Verteilung der Einstellungen mit kleinen gegenüber solchen mit großen Wirklichkeitsausschnitten, die zu je 50 % eingearbeitet sind. Bei Betrachtung der gesamten Sequenz III unter Summierung der Einstellungen in den Sequenzen III a und III b ist eine Dominanz der kleinen Wirklichkeitsausschnitte mit 65,6 % feststellbar (21 von 32).

Bei nur vier der 95 Einstellungen dieser Sendung sind Veränderungen der Einstellungsgröße zu beobachten.<sup>215</sup> Es sind dies die Einstellungen Nummern 1, 15, 93 und 95. Während bei den Nummern 15 und 93 ein Wechsel zu einer benachbarten Einstellungsgröße vollzogen wird, in

<sup>215</sup> Auch bei dieser Untersuchung werden, wie bereits bei der Analyse des Gesprächskonzerts mit Gerd Albrecht, Schnitteinheiten mit Veränderung der Einstellungsgröße der Kategorie ihrer Ausgangsgröße zugeordnet.

Nummer 15 von Nah zu Groß und in Nummer 93 von Halbtotale zu Amerikanischer, sind die Einstellungsgrößen in der ersten sowie der letzten Bildeinheit der Sendung umfassender verändert. Diese Einstellungen, Nr. 1 und Nr. 95, beginnen mit einer Nahsicht. Einstellung Nr. 1 führt dann durch die trickreiche Objektwahl (Motel außen, dann innen) ohne auffällige Kamerabewegung stufenlos zur Totalen, Einstellung Nr. 95 gleitet zügig Distanz nehmend zur Halbtotale.

Die Verteilung der Einstellungsgrößen in den einzelnen Sequenzen steht in Kongruenz zum Aufbau der Bilderzählung.

Die Mosaik-Sequenz macht die Zuschauer nach und nach mit dem Handlungsraum sowie den Handlungsträgern vertraut. Die Mehrzahl der Einstellungen mit großen Wirklichkeitsausschnitten, die zum Teil Distanz schaffen, unterstützt den offensichtlich beabsichtigten Prozeß des langsamen Vertrautwerdens mit dem filmischen Ereignis. Die dann folgende Sequenz II mit dem Wechselspiel zwischen Pianistin und Musikern sowie die Sequenz III a mit dem dialogischen Spiel zwischen Pianistin und Klarinetistin fordern durch ihre Konzentration auf Beziehungsthematiken geradezu Einstellungen mit kleinen Wirklichkeitsausschnitten. Erst in Detail-, Groß-, Nah- und Halbnah-Aufnahmen werden mimische und gestische Regungen der Beteiligten auf dem Fernsehbildschirm sichtbar, die den Rezipienten in diesem wortlosen filmischen Musik-Bild-Werk wichtige Interpretationshilfen liefern. Auch die ausgeglichene Verteilung der Einstellungsgrößen in der Schlüssel-Sequenz ist in Übereinstimmung mit dem inhaltlichen Geschehen interpretierbar. Diese Sendeeinheit birgt einerseits die Lösung des in den vorhergehenden Sequenzen aufgebauten Beziehungsgeflechts zwischen den Parteien in sich, spitzt die Handlung - auch mittels kleiner Wirklichkeitsausschnitte - aufs Äußerste zu. Andererseits schließt sie das Geschehen in und vor dem Motel, kameratechnisch unterstützt, Distanz nehmend ab.

### 5.3.5 Die Bilderzählung und ihre Motivik

Die vom Musikregisseur Adrian Marthaler zu Gershwins „Rhapsody in Blue“ für das Medium Fernsehen gestaltete wortlose Erzählung in Bildern basiert inhaltlich auf Wechselbeziehungen der an der Handlung beteiligten Personen. Das Verhalten der in Kontakt tretenden Darsteller des Geschehens ist zum Teil leicht interpretierbar, beispielsweise das Buhlen der musizierenden Klarinetistin um Aufmerksamkeit ihres Sitznachbarn in Einstellung Nummer 30, der sich zeitweise dem Spiel der Pianistin zuzuwenden scheint. Zum Teil geben Verhaltensweisen den Rezipienten aber auch Rätsel auf, lassen dabei Freiräume für eigene Deutungen. Beispielhaft dafür ist der telefonierende und zugleich Trompete blasende Musiker in Einstellung Nummer 5. Ob er mit der dann kurz darauf in Einstellung Nummer 6 erstmals auftretenden Pianistin ein Gespräch geführt hat, kann lediglich vermutet werden.

Die Art und Weise, wie der primär einen Beziehungskonflikt behandelnde Inhalt audiovisuell dargebracht wird, erinnert an die motivisch-thematische Arbeit in Musikwerken verschiedener formaler Gestalt, von Miniaturformen bis hin zu mehrsätzigen Kompositionen. In Sequenz I werden inhaltlich zentrale Motive<sup>216</sup> aufgestellt. Sie sind im weiteren Verlauf des Geschehens mit unterschiedlicher Häufigkeit und Intensität aufgegriffen, variiert sowie fortgeführt.

### Das Wechselspiel-Motiv

Als wesentliches Inhaltselement erscheint das Wechselspiel zwischen den einzigen beiden weiblichen Personen des Geschehens, der Pianistin und der Klarinetistin. Alle Ausprägungen dieses Leitmotivs, vom anfänglich konkurrierenden Nebeneinander bis hin zum abschließenden musizierenden Miteinander der Handlungsträgerinnen, sind unter der Bezeichnung Wechselspiel-Motiv zusammengefaßt.

### Spiel-Motiv

Der überwiegende Teil der Einstellungen wird bestimmt durch das sogenannte Spiel-Motiv. Es tritt überall dort auf, wo aktive Musiker allein, in kleinen oder größeren Gruppen abgebildet werden. Einstellungen mit dem Spiel-Motiv tragen insofern abfotografierenden Charakter, als die bzw. eine Quelle des jeweils musikalischen Geschehens parallel zur akustischen Ebene zu sehen ist. Doch den für das Medium Fernsehen gestalteten Musikfilm des Regisseurs Marthaler prägt sein inszenierter Charakter. Es handelt sich nicht wie bei dem zuvor analysierten Gesprächskonzert in der Hamburgischen Staatsoper um eine öffentliche Veranstaltung an einem bestimmten Ort, die mittels Kameras reproduziert, das heißt abfotografiert wird. Die Verwendung des Begriffs „abfotografiert“ bezüglich der Musik-Bilderzählung Adrian Marthalers würde die inszenierte Machart unzureichend kenntlich machen, sie verdecken.

### Blick-Motiv

In der inszenierten Bilderzählung wechseln gegensätzliche Pole einander ab, darunter aktiv und passiv, spielend und zuhörend bzw. zusehend.<sup>217</sup> Das oftmals in Kombination mit dem

---

<sup>216</sup> Der Begriff Motiv (lat. movere) wird in diesem Untersuchungsabschnitt definiert als kennzeichnendes Inhaltselement, dem - im Gegensatz zum Baustein - Bewegung immanent ist. Die Motive in dieser Produktion sind Elemente der übergeordneten Thematik.

<sup>217</sup> Vgl. Kap. 5.2.1, Abschnitt Solo-Sequenz.

Spiel-Motiv auftretende inhaltliche, gegenpolige Element ist das sogenannte Blick-Motiv.<sup>218</sup> Die mimischen Regungen oder bisweilen starren Gesichtszüge der Akteure liefern den Rezipienten wichtige Hinweise über deren Verhältnisse zueinander, auch über deren Absichten und Neigungen.

#### Fensterbild-Motiv

Während die drei bisher genannten Motive das Treiben in der Motelhalle bestimmen, bringt das vierte Motiv mit dem Blick per Kamera von außen in ein Motelzimmer in einem höher gelegenen Stockwerk des Hauses eine weitere Geschehensebene in die Handlung ein. Diese als Fensterbild-Motiv bezeichnete visuelle Einheit trägt in ihrer für das Medium Fernsehen ungewöhnlichen bildlichen Starrheit und mit der dunklen Fassadenumrandung<sup>219</sup> einen Bild-in-Bild-Charakter. Das Motiv erscheint im Musikfilm dreimal, wobei der Abstand der Einstellungen zahlenmäßig kontinuierlich abnimmt. Zum ersten Mal erscheint dieses auch die Form wesentlich mitgestaltende Element nach 32 Bildeinheiten (E-Nr. 33), dann nach 29 (E-Nr. 64) und zuletzt nach 20 Einstellungen (E-Nr. 85).

Im folgenden sind die Motive in ihrer Ausprägung in den verschiedenen Sequenzen vergleichend untersucht.<sup>220</sup>

##### 5.3.5.1 Wechselspiel-Motiv

Das Wechselspiel-Motiv, das Leitmotiv im analysierten Musikfilm, wird in der Sequenz I erstmals nach den Auftritten der wichtigen Handlungsträger thematisiert, sowohl der Einzelpersonen wie auch einiger Musiker, die als stellvertretend für die gesamte Gruppe betrachtet werden.

In diesem frühen Stadium der Handlung wird den Rezipienten das Motiv in der Weise vorgestellt, als die abweisende Haltung der Klarinetistin gegenüber der Pianistin erkennbar ist. Diese reagiert auf das Solo der Pianistin in Einstellung Nummer 8 mit augenscheinlich befremdeten und argwöhnischen Blicken. Von dem sich zu ihr gesellenden, teils sie, teils die Pianistin ansehenden Barkeeper scheint sie Zustimmung zu erhoffen. Auch das zweimalige Erscheinen des Motivs in der Mosaik-Sequenz macht die Ablehnung seitens der Klarinetistin

---

<sup>218</sup> In Einstellungen mit dem Blick-Motiv wird vorausgesetzt, daß die jeweils abgebildeten zuschauenden Personen auch zuhören.

<sup>219</sup> Diese ist gestaltgebend für die Einstellungen Nrn. 33 sowie 64.

<sup>220</sup> Bei einer Reihe von Einstellungen sind das Wechselspiel-, das Spiel- und das Blick-Motiv nicht nur isoliert, sondern auch in unterschiedliche Kombinationsgefüge eingearbeitet. Einstellungen mit zwei oder drei Motiven werden mehrfach in die Untersuchung einbezogen, die sich darauf konzentriert, die zentralen Entwicklungen der Motive zu beschreiben, sie also nicht lückenlos aufzuzeigen.



deutlich, diesmal nicht in der Mimik, sondern in ihrer Körperhaltung. Sie sitzt mit zwei Musikern spielend am Treseneck, mit dem Rücken zur Kamera und damit zur nicht abgebildeten Pianistin am Flügel gewandt (E-Nr. 13).

Aufschlußreich ist weiter ihr Verhalten gegen Ende der ersten Handlungseinheit. In Einstellung Nummer 28 bestimmt die von Musikern umringte, aktive Klarinetistin das Geschehen. Dann erfolgt ein Schnitt: Die spielende Pianistin erscheint, erstmals offenbar das Geschehen der Musikerschar aufmerksam beobachtend; sie lächelt. Erneuter Einstellungswechsel: Abgebildet sind die überwiegend spielende Klarinetistin und ein passiver Musiker mit Streichinstrument, niedriger sitzend und angeschnitten im Bild. Thematisiert ist in dieser Bildeinheit das intensive Bemühen der Holzbläserin, die Aufmerksamkeit ihres Sitznachbarn zu erheischen, der sich mitunter scheinbar ihrer ebenfalls musizierenden Kontrahentin zuwendet. Das der Klarinetistin entgegengebrachte Lächeln des Musikers am Schluß dieser Einstellung mutet wie ein Besiegeln ihres Erfolgs an.

In der Solo-Sequenz ist das Wechselspiel-Motiv entsprechend der dominierenden Rolle der Pianistin weniger ausgeprägt. Für den Rezipienten deutlich erkennbar ist in dieser Sendeeinheit das veränderte Verhalten der Klarinetistin gegenüber der Klavierspielerin. Einstellung Nummer 37 zeigt die Holzbläserin aufmerksam schauend. Diese Großaufnahme läßt die Interpretation zu, sie als aufgeschlossene, offene Zuhörerin zu bezeichnen. In Einstellung Nummer 41 ist die wiederum groß abgebildete Klarinetistin mit leicht geöffnetem Mund zu sehen, entspannt, sogar angetan wirkend. Die jeweils in Beziehung zu diesen Einstellungen stehenden Bildeinheiten zeigen die auf ihr Spiel konzentrierte Pianistin, teils mit gesenktem Blick (E-Nr. 38), teils auch mit geschlossenen Augen (E-Nr. 40). Spezifisch für das Leitmotiv ist, daß das anfängliche Gegeneinander der Darstellerinnen in Sequenz I, das sich zu einem Nebeneinander entwickelt, augenscheinlich von der Klarinetistin initiiert worden ist.

Die inhaltliche und auch formale Struktur der Sequenz III a wird weitgehend vom Wechselspiel-Motiv geprägt. Es leitet diese filmische Phase sogleich ein und wird (mit kurzer Unterbrechung durch E-Nr. 68 mit dem Barkeeper) bis zur Einstellung Nummer 78 gespannt. In dieser längsten Bildfolge des Kernmotivs stehen dialogisch zueinander die wohlwollend blickende (E-Nr. 67), zwar auf ihr Spiel konzentrierte, jedoch sichtlich nicht ausschließlich darauf fixierte Pianistin und die anfangs in sich gekehrte, vor sich hinstarrende (E-Nr. 69), dann bewegte (E-Nr. 72) und gegen Ende der Einstellungsfolge sich sichtlich amüsierende Klarinetistin (E-Nr. 77). Das seitens der Klarinetistin anfangs geführte Gegenspiel ist in dieser wie bereits in der zweiten Sequenz aufgehoben.

Im zweiten Teil der dritten Sequenz erreicht das gegen Ende eingeflochtene Leitmotiv seinen Höhepunkt. Pianistin und Klarinetistin werden erstmals und einmalig in diesem Musikfilm in einer Einstellung vereint abgebildet. Am Ende des karussellartigen Schwenks in Einstellung

Nummer 93 verharrt die Kamera bei der aktiven Pianistin, zu der sich die Klarinettestistin gesellt hat. Beide lächeln einander an. Die Pianistin unterbricht kurz, die Klarinettestistin setzt zum Spiel an, und kurz darauf führt auch die Pianistin ihr Spiel fort. Im einträchtigen Zusammenspiel setzt das Moment der sich lösenden Spannung ein, die bis zum prägnanten Schluß anhält, kenntlich gemacht durch den Abgang der Holzbläserin, das Nachschauen des Barkeepers (E-Nr. 94) und den Solo-Spielabschluss der Pianistin (E-Nr. 95).

Der Barkeeper, der überwiegend allein, zweimal mit der Klarinettestistin und einmal mit einer Musikergruppe abgebildet ist, spielt bezüglich der Interaktion der beiden Darstellerinnen eine wichtige Rolle. Ein wesentlicher Beweis dafür ist, daß alle acht Einstellungen mit diesem Handlungsträger die Mehrzahl der Bildfolgen mit dem Wechselspiel-Motiv einleiten, beschließen oder in dieses integriert sind. Einleitende Funktion haben die Einstellungen Nummern 7 und 92, beschließende die Nummern 17, 34 und 68, und integriert in solche Einstellungsfolgen sind die Nummern 9, 31 und 94.

Der Barkeeper entpuppt sich augenscheinlich als primärer Auslöser für das anfängliche Agieren der Klarinettestistin gegen die Pianistin. Verwischt wird diese Dreiecks-Personen-Konstellation durch das Auftreten der Musiker, die ebenfalls in Beziehung zu den Darstellerinnen treten.

Die Schlußszene zeigt die Lösung des Konflikts zwischen den drei Handlungsträgern: die Vereinigung der Musikerinnen, bevor sie getrennte Wege gehen.

#### 5.3.5.2 Spiel-Motiv

Für die Mehrzahl der Einstellungen ist in allen drei Sequenzen das Spiel-Motiv spezifisch. In der einleitenden Sequenz ist es zu 78,8 % mitprägendes Inhaltselement, in der nachfolgenden Sequenz II zu 63,3 % und in der gesamten Sequenz III zu 68,8 %. Charakteristisch für dieses bei 67 der insgesamt 95 Einstellungen angewandte Motiv ist, daß es zu 80,6 % in Einstellungsfolgen von zwei bis vierzehn Bildeinheiten auftritt.

Bei der Betrachtung der mit diesem Motiv gestalteten Bildeinheiten ist unter dem Aspekt des Verhältnisses der kleinen zu den großen Wirklichkeitsausschnitten folgende Entwicklung feststellbar: Von den 26 mit dem Spiel-Motiv gestalteten Einstellungen in der Mosaik-Sequenz entfallen 42,3 % auf die kleinen und 57,7 % auf die großen Wirklichkeitsabbilder. Dieser Überhang der größeren Fernsehrealitäts-Ausschnitte entwickelt sich in der zweiten Sendeeinheit zu einem nahezu ausgeglichenen Verhältnis. Kleine Einstellungsgrößen sind zu 47,4 %, große zu 52,6 % gewählt. In Sequenz III überwiegen schließlich deutlich die fernsehgerechten Einstellungsgrößen mit 63,6 % gegenüber den mit 36,4 % vertretenen großen Wirklichkeitsausschnitten. Somit ist bezüglich der Wahl der Einstellungsgrößen als

Gestaltungsmerkmal für Einstellungen mit dem Spiel-Motiv die Tendenz festzustellen, die gezeigten Ausschnitte mit fortschreitender Handlung zu verkleinern und den Rezipienten auf diese Weise ein näheres und damit detailliertes Betrachten der aktiven Musiker zu ermöglichen.

Für die Objektwahl bezüglich der Einstellungen mit dem Spiel-Motiv ist hervorzuheben: Am häufigsten und zugleich kontinuierlichsten ist dieses Motiv der Pianistin zugeordnet. Auch die Musiker sind oftmals aktiv musizierend mittels Kamera festgehalten, jedoch im Verlauf der Handlung mit abnehmender Häufigkeit (in Sequenz I in elf Einstellungen, in Sequenz II in sieben, in Sequenz III a in sechs und in Sequenz III b schließlich in drei Einstellungen). In Sequenz II haftet dieses motivische Inhaltselement ausschließlich den Objekten Pianistin und Musikern an. In den sie umschließenden Sequenzen ist diese Motivik auf die Klarinetistin sowie auf Kombi-Einstellungen ausgeweitet.

#### 5.3.5.3 Blick-Motiv

Am dominierendsten tritt dieses Motiv, das zuschauende und überwiegend wohl auch konzentriert zuhörende Handlungsbeteiligte zeigt, in der Solo-Sequenz auf: Elf von 30 Einstellungen und damit rund 37 % kennzeichnet dieses kommunikative Züge tragende Inhaltselement. Es bildet überwiegend Musiker ab, die das Spiel der Pianistin verfolgen.

In der einleitenden Sequenz sind sieben der 33 Einstellungen (rd. 21 %) mit Blickkontakt suchenden bzw. aufnehmenden Personen gestaltet.

Nur dreimal (= 9,4 %) treten Einstellungen mit diesem Motiv hingegen in Sequenz III auf. Dieser sparsame Einsatz entspricht dem Handlungsgeschehen: Während in den Sequenzen I und II ein inhaltlicher Schwerpunkt bei der Darstellung und Entwicklung von Beziehungsgeflechten liegt, für die auch das Blick-Motiv kennzeichnend ist, deutet sich bereits in Sequenz III a im dialogischen Miteinander der Musikerinnen eine Lösung des im Mittelpunkt stehenden Konflikts an.

In der aufschlüsselnden Sequenz III b schließlich spielt das Motiv des Blickkontakts eine untergeordnete Rolle, tritt daher dezentral in Kombination mit anderen Motiven auf.

Charakteristisch für die Bildeinheiten mit dem Blick-Motiv, die gut ein Fünftel der Gesamteinstellungsanzahl ausmachen (rd. 22 %), ist die deutliche Bevorzugung kleiner Einstellungsgrößen. Zu etwa 76 % davon (= sechzehn Einstellungen) sind die Handlungsträger groß, nah oder halbnah dargestellt, zu etwa 24 % (= fünf Einstellungen) in den Einstellungsgrößen Amerikanische, Halbtotale und Totale.

Ergänzend werden die jeweiligen Handlungsträger in den Sequenzen betrachtet, die mit dem Blick-Motiv dargestellt sind.

Geradezu ein Charakteristikum scheint es für die Klarinettistin zu sein, der dieses Motiv in allen drei Sendeeinheiten anhaftet. In Sequenz III wird nur ihr allein dieses Motiv zugewiesen. In Sequenz II sind die Musiker die repräsentative Personengruppe für das Blick-Motiv mit sieben von elf Einstellungen. In Sequenz I wird dieses Inhaltselement in ausgewogener Form auf die Handlungsfiguren Musiker, Klarinettistin und Barkeeper verteilt. Die Pianistin ist mit einer Ausnahme<sup>221</sup> stets aktiv musizierend und dabei teils vor sich hinblickend, teils zielgerichtet schauend dargestellt. In keiner Einstellung wird sie ausschließlich mit dem Blick-Motiv in Szene gesetzt.

#### 5.3.5.4 Fensterbild-Motiv

Die drei Einstellungen mit dem Fensterbild-Motiv bringen eine weitere bilderzählerische Ebene ein, die parallel zu dem Geschehen in und teils vor der Motelhalle eingearbeitet ist. Der Blick per Kamera von außen durch ein Fenster in ein höhergeschossiges Motelzimmer ist mit der primären erzählerischen Ebene im Erdgeschoß durch die mittels der Kamera verdeutlichte, örtliche Übereinstimmung gekoppelt.

Die zentralen Bildelemente der Einstellungen Nummern 33, 64 und 85 sind ein großes Bett mit zwei Kopfkissen sowie einem krumpeligen Oberbett rechts, darüber ein Bild mit einer tanzenden Frau, dann links neben dem Bett ein Nachttisch mit einer leuchtenden Lampe und zwei (erst in E-Nr. 85 wahrnehmbaren) Gläsern darauf und am linken Bildrand ein Sessel, auf dem Kleidungsstücke abgelegt sind. Die Einstellungen mit dem Fensterbild-Motiv wirken in der Starrheit der abgebildeten Objekte, die in Kontrast zu dem lebhaften Treiben im Erdgeschoß stehen, wie Fotografien. Den Elementen des inszenierten Zimmerauschnitts, die augenscheinlich von Zweisamkeit erzählen, ist aber auch Lebendigkeit immanent: Das Bett ist nicht gemacht, sondern benutzt abgebildet, die Nachttischlampe ist eingeschaltet, das Bild über dem Bett zeigt ein bewegtes Motiv, Kleidungsstücke liegen auf dem Sessel.

Die Fensterbild-Motivik ist inhaltlich bewußt lückenhaft angelegt. Das Geschehen im Motelzimmer wird auch am Schluß des Musikfilms nicht aufgeklärt. Die Rezipienten erhalten lediglich Informationen, um Fragen nach dem wo, wann und was beantworten zu können. Wer jedoch mit wem im Motelzimmer zusammentraf und was dort genau geschah, bleibt rätselhaft. Der auf die Begebenheiten im Empfangsraum des Motels konzentrierte Aufbau des Musikfilms drängt die Rezipienten, bei Interpretation der Fensterbild-Einstellungen das Geschehen im Erdgeschoß des Motels mit einzubeziehen.

---

<sup>221</sup> Gemeint ist Einstellung Nr. 6, den Auftritt der Pianistin abbildend.

Markant ist die visuelle Aufbereitung der Fensterbild-Motivik. Beim ersten Erscheinen nimmt das durch eine horizontale Sprosse unterteilte rechteckige Fenster weniger als ein Drittel des Fernsehbildschirms ein. Das mittig angeordnete Kameraobjekt ist nach „Guckkasten-Manier“ seitlich sowie oben und unten von der schwarz erscheinenden Hausfassade eingerahmt. Die auf dem Bild über dem Bett dargestellte tanzende Frau mit schwingendem Rock ist nur bei der Aufzugsfahrt der Kamera ersichtlich. Im Standbild ist sie von der Fenstersprosse verdeckt. Alle weiteren wichtigen Bildelemente sind im unteren Fenstereck angeordnet. Details wie die über den Sessel gelegten Kleidungsstücke sind in der in Totale gezeigten Einstellung Nummer 33 nicht zu erkennen.

Teilweise offenbart dann Einstellung Nummer 64, in der der Ausschnitt des Motelzimmers halbnah abgebildet ist, Details. Die umrahmende Hausfassade ist auf je ein Fünftel seitlich des Fensters sowie leicht unterhalb reduziert. Das obere Fenstereck ist angeschnitten. Im unteren Fensterbereich sind in den nach oben und nach unten geworfenen Lichtkegeln der Nachttischlampe die Bildelemente deutlich erkennbar.

Das bei diesem Motiv im Verlauf des Musikfilms vorgenommene Heranzoomen erreicht in Einstellung Nummer 85 seinen Höhepunkt. Der in den Bildeinheiten Nummern 33 und 64 durch die dunkle Umrahmung hervorgerufene „Guckkasten-Eindruck“ ist aufgehoben. Der Ausschnitt des Zimmers nimmt die gesamte Bildschirmfläche ein. Es entsteht der Eindruck, als befände sich der Betrachter im Raum. Der Rezipient wird versucht sein, etwas in den bisherigen Einstellungen nicht Wahrgenommenes, eventuell Entschlüsselndes zu entdecken. Zwei Gläser auf dem Nachttisch treten als ein bisher nicht erkennbares Bildelement hinzu. Sie sind neben dem Bett mit zwei Kopfkissen ein weiterer Anhaltspunkt für die Annahme, daß diese Einstellungen das Thema Zweisamkeit zum Inhalt haben.

Die Einstellungslängen der Abbilder des Motelzimmers nehmen fortlaufend ab. Während der Zuschauer zu Beginn über etwa dreizehn Sekunden die Möglichkeit hat, sich einzusehen (E-Nr. 33), ist das dritte Erscheinen des Fensterbildes (E-Nr. 85) auf vier Sekunden Einstellungszeit begrenzt.

Allen drei Fensterbild-Einstellungen gemein ist, daß sie mit Bildeinheiten verknüpft sind, die die Pianistin groß (E-Nr. 32), total (E-Nr. 65), halbtotale (E-Nr. 84) sowie in Detail-Einstellung (E-Nr. 86) abbilden.<sup>222</sup> Es ist anzunehmen, daß mit diesen Einstellungsfolgen der Bezug zwischen Pianistin und Motelzimmer kenntlich gemacht werden soll.

---

<sup>222</sup> Erwähnt wird, daß in der aus zwei Teilen bestehenden Einstellung Nr. 33 im ersten Bildabschnitt neben den Musikern auch die Klarinetistin zu sehen ist - einzig in dieser Filmeinheit direkt mit dem Fensterbild-Motiv kombiniert -.

Bei den Einstellungen mit dem Fensterbild-Motiv sind dramaturgische, inhaltliche, formgebende und spannungschaffende Aspekte im Vergleich zu Einstellungen mit den übrigen Motiven am deutlichsten vereint.

### 5.3.6 Ergänzende Merkmale zur Bildgestaltung

- Sämtliche Einstellungen des Musikfilms von Marthaler sind ausschließlich mittels Bildschnitt aneinandergesetzt. Diese Beschränkung schafft eine solide, da unspektakuläre fernsehtechnische Basis für die ideenreich angelegte Musik-Bilderzählung. Die Kontinuität in der Verknüpfung der Bildeinheiten eröffnet Freiräume für die Bildgestaltung. Zudem erleichtert sie die Rezeption der erzählerischen Produktion, die bei einer Vielzahl technischer Raffinessen, kombiniert mit phantasievолlem Bildmaterial, erschwert würde.

- Der gezielte Einsatz von Kamerabewegungen sowie der kontrollierte Umgang mit Bewegungen der beteiligten Darsteller stehen, wie die gleichförmige Montagetechnik, im Dienste einer Bildgestaltung, die inhaltliches und formales „Überladen“ vermeidet.

Charakteristisch für die visuelle Ebene ist eine vom Bildaufbau kreative Gestaltung, die die überschaubare Anzahl an Kameraobjekten in stets neuen Kombinationen sowie aus unterschiedlichen Entfernungen und von verschiedenen Standorten in Szene setzt.

- Selten werden in dieser Fernsehsendung bereits gezeigte Einstellungen - zum Teil leicht variiert - wiederholt eingearbeitet. Häufigstes und zugleich wesentliches Kameraobjekt solcher Einstellungen, die einige Male insbesondere in den Sequenzen II und III a auftauchen, ist die Pianistin. Entweder handelt es sich motivisch um die aktive Solistin, die am Flügel sitzt oder die auf dem Bildschirm eines im Barbereich installierten Fernsehers zu sehen ist.<sup>223</sup> Weitere Einstellungs-Repetitionen bilden die Musiker und die Pianistin ab (E-Nr. 57 ist eine Wiederholung von E-Nr. 43) sowie die Klarinetistin (E-Nr. 77 ist eine Wiederholung von E-Nr. 72).

- Auf eine Vielzahl der Einstellungen trifft bezüglich der Verknüpfung der visuellen Elemente die Bezeichnung „Bildkomposition“ zu. Repräsentatives Beispiel dafür ist die bereits ausführlich beschriebene Fensterbild-Motivik, die mit Ausnahme des dritten Einblendens mit „Guckkasten-Optik“ ausgestattet ist.

---

<sup>223</sup> Zu ersterer Motivik gehören die Einstellung Nr. 10, die Nr. 8 erneut aufgreift, die Nrn. 50, 53 und 56, die Nr. 46 wiederholen, dann die Bezugs-Einstellungen Nrn. 71/73 und 75/78. Bei der Fernsehbildschirm-Motivik sind die Einstellungen Nrn. 47 und 51 Wiederholungen von Einstellung Nr. 45.

Raffiniert „komponiert“ sind auch diejenigen Einstellungen, die die im Motel spielende Pianistin auf einem Fernsehbildschirm einblenden. Mit dieser Bild-in-Bild-Technik arbeitet der Regisseur ausschließlich in der Solo-Sequenz.<sup>224</sup>

Als weiteres Beispiel werden die Bildeinheiten angeführt, die Spiegeleffekte zeigen, verursacht durch eine mit verspiegelten Rechtecken verkleidete, halbkreisförmige Wand in Flügelnähe. Dazu gehört auch Einstellung Nummer 63: Zu sehen ist im linken Bildbereich ein aktiver Geiger, angeschnitten, in Rückansicht, der vor einer Spiegelfront steht. Erst der Blick in den Spiegel, der den Saiteninstrumentspieler durch die Wandaufteilung in Rechtecke marionettenhaft erscheinen läßt, gewährt den Rezipienten die Ansicht des Musikers von vorn.

- Ein weiteres Merkmal für die bildgestalterische Arbeit von Adrian Marthaler ist in einigen Einstellungen die Ausformung visueller Elemente auch im Detail. Sie verdeutlicht eine inhaltlich logische Anlage auf der Mikroebene, die für eine solche auf der Makroebene, das heißt der gesamtfilmischen Konzeption, notwendige Voraussetzung ist.

Ein Beispiel für detaillierte Bildaufbereitung ist die Einstellung Nummer 57. Sie ist die letzte Bildeinheit eines filmischen Abschnitts, der visuell eine ausgedehnte Soloklavier-Passage begleitet. Dafür wurde ein Bild-in-Bild-Effekt eingearbeitet, bei dem die Pianistin auf einem über dem Bartresen montierten Fernsehbildschirm eingeblendet ist. Ihr Spiel wird von den am Tresen sitzenden Musikern aufmerksam verfolgt. Während der Einstellung Nummer 57 erklingen im Pianissimo die letzten Takte des rein pianistischen Parts. Auf dem am oberen rechten Bildrand abgebildeten Bildschirm ist die Pianistin anfangs in Größeneinstellung zu sehen. Parallel zum Ausklingen der Musik zoomt die Kamera zur Naheinstellung zurück.

Die detaillierte Bildgestaltung ist mitunter „Schlüssel“ für die Zusammengehörigkeit benachbarter sowie auch nicht benachbarter Bildeinheiten. Dazu zwei Beispiele: In Einstellung Nummer 4 ist der Zugangsbereich zum Fahrstuhl des Motels frontal abgebildet. Am oberen Bildrand ist eine Stockwerkanzeige zu sehen mit den in Folge fast unmerklich aufleuchtenden Zahlen 5 - 4 - 3 - 2. Dann ein Schnitt. Noch erfahren die Rezipienten nicht, wer sich auf dem Weg in die Motelhalle befindet. In der übernächsten Einstellung sieht der Zuschauer eine aus einer Raumabtrennung hervortretende, von rechts nach links gehende Frau, die Pianistin. Die bildinhaltlichen Strukturen erlauben es, sie als Benutzerin des in Einstellung Nummer 4 abgebildeten Fahrstuhls auszumachen.

Ein weiteres Beispiel: Einstellung Nummer 32 stellt die Pianistin am Flügel in Seitenansicht dar. Im Hintergrund befindet sich die verspiegelte Wand, die durch ihre gewölbte Form einen mit einem weißen Jackett bekleideten aktiven Musiker gleich zweimal zeigt, nämlich rechts und links von der Klavierspielerin. Er wendet sich der Pianistin zu. Die Folgeeinstellung bildet denselben Mann links im Bild ab, während er sich - zwar nicht sichtbar, aber durch die

---

<sup>224</sup> Dies betrifft die Einstellungen Nrn. 43, 45, 47, 51, 55 und 57.

Aneinanderreihung der Einstellungen leicht zu entschlüsseln - von der Pianistin ab- und den Musikern am Bartresen zuwendet.

- Fester Bestandteil der Bildebene sind die kontinuierlich eingewobenen, inhaltlich überraschenden, teils parodistischen Einstellungen. Diese sind das Ergebnis einer medialen Herangehensweise an Musik, die tradierte Gepflogenheiten zur Darbietung von Instrumentalmusik aufbricht. Ein Motel, nicht etwa ein Konzertsaal, ist der Veranstaltungsort, und die Musiker sind nicht an einen Sitzplatz gebunden. Vielmehr werden sie unter anderem abgebildet, wie sie aktiv musizierend telefonieren (E-Nr. 27), vor dem Motel auf- und abgehen (E-Nr. 21 ff.), einzeln oder in kleinen Gruppen an einem Tisch (z.B. E-Nrn. 39, 59, 61) oder in einer Sesselgruppe sitzen (E-Nr. 62).

Bei Konzertübertragungen, die in der Regel im abfotografierenden Stil gestaltet sind, wird überwiegend vermieden, Orchestermusiker - sofern sie vom musikalischen Ablauf her eine Pause haben - ins Bild zu setzen. Anders ist es in der erzählerischen Produktion Marthalers, in der oftmals zuschauende und zuhörende Akteure eingeblendet sind. Mit Einstellung Nummer 93 werden die Zuschauer sogar mit dem üblicherweise nicht sichtbaren Einpacken der Instrumente seitens der Musiker konfrontiert.

Neben den bereits angeführten, bildinhaltlich ungewöhnlichen Einstellungsbeispielen wird noch die Einstellungsfolge Nummern 90/91 näher betrachtet. Mit Einstellung Nummer 90 wird der primäre Handlungsort, die Motelhalle, abrupt verlassen. Dem Zuschauer präsentiert sich eine einheitlich mit weißen Jacketts bekleidete, bandartig formierte Gruppe von Musikern. Die frontal vor einem glänzenden Vorhang im Hintergrund abgebildete Personen-Gruppe wirkt im Kontext des vorhergegangenen Geschehens im Motel verkleidet, fast unwirklich. Der Versuch, Ähnlichkeiten von Personen beider Geschehensebenen auszumachen, ist in der acht Sekunden dauernden Einstellung kaum möglich, erscheint daher unwichtig. Auch die im gesamten Musikfilm einzig farbig geprägte Folgeeinstellung überrascht. Sie zeigt einen groß abgebildeten, blauen Luftballon, der sodann zerplatzt. Dieses Einstellungsmotiv trägt die Züge eines Ausrufungszeichens, das akzentuierend hinter einer schriftlich fixierten Aussage steht.

Es drängt sich die Vermutung auf, daß Adrian Marthaler mit der in Einstellung Nummer 90 abgebildeten Musikband einen Aspekt zur Entstehungsgeschichte der „Rhapsody in Blue“ eingewoben hat. George Gershwin hatte dieses Klavierkonzert im Auftrag von Paul Whiteman komponiert. Whiteman leitete zu der Zeit ein neunköpfiges Tanzorchester, das für die Aufführung von Gershwins Komposition - die Proben mit geladenen Gästen fanden im New Yorker Auftrittslokal „Palais Royal“ statt, die Uraufführung am 12.02.1924 in der Aeolian Hall - auf 23 Musiker aufgestockt worden ist.<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> Vgl. Krellmann, H., George Gershwin, S. 42 f.



- Beim räumlichen Erscheinungsbild des Motels sowie auch beim Mobiliar überwiegen horizontal und vertikal verlaufende Linien, gleich ob im Fahrstuhl-, im Eß- oder im Barbereich. Dem entgegen stehen die weichen Rundungen des Fensterrondells, der Drehtür und des Flügels auf dem kreisförmigen Podest. Unterstützt durch die Beleuchtung wird mit der teils geraden Linienführung, teils runden Formgebung, beide mitunter auch kombiniert, in einigen Einstellungen geradezu gespielt.

Exemplarisch für dominierende Geradlinigkeit ist die Einstellung Nummer 4, eine frontale Ansicht des Zugangsbereichs zum Fahrstuhl. Diese visuelle Einheit zeigt, wie auch im Einstellungsprotokoll angemerkt, zwei fast zur Deckung zu bringende Bildhälften. Auffallend ist die Mehrzahl von Senkrechten durch Trennwände, Aschenbecher und Bodenstruktur sowie die kontrapunktisch waagerechte Stockwerkanzeige.

Mitunter werden Trennlinien noch durch Schwarzweiß-Kontraste betont. Einstellung Nummer 9 mit Klarinettistin und Barkeeper am Tresen ist durch eine wie abgeschnitten wirkende Wand im Hintergrund geteilt. Die schwarz gekleidete Musikerin im rechten Bildbereich erscheint vor einem dunklen Hintergrund, der mit einem weißen Jackett gekleidete Barkeeper im linken Bildbereich vor einem hellen Hintergrund.

#### 5.4 Der Handlungsort

Gleich zu Beginn des Musikfilms werden die Zuschauer mittels des eingeblendeten, aus Neonröhren geformten Schriftzuges „Ady's Motel“ und einer dann einsetzenden Kamerabewegung von oben schräg nach unten, die den Blick in die Motelhalle eröffnet, an den zentralen Handlungsort des Geschehens geführt.

Vor dem Hintergrund des Entstehungsortes der im Zentrum dieser Sendung stehenden Komposition George Gershwins (New York) ist anzunehmen, daß Adrian Marthaler ein amerikanisches Motel als Handlungsort des Musikfilms gewählt hat. Für diese Annahme sprechen auch die nur wenigen, jedoch häufig in Einstellungen integrierten Schriftzüge in Form von Leuchtröhren (Ady's Motel) und beleuchteten Hinweisschildern (Reception und Exit) in englischer Sprache.

Die Bezeichnung Motel ist ein Kurzwort für motorist hotel. Es handelt sich bei Motels um Gastbetriebe, zum Beispiel an Autobahnen gelegen, die hauptsächlich auf die Unterbringung von Autoreisenden eingestellt sind.

Als primärer Darbietungsort dient im Musikfilm also eine Unterkunft für zumeist kurzweilige Aufenthalte. Das Motel in der „Rhapsody in Blue“-Produktion wird in einer Art Puzzle-technik vorgestellt. In mehr oder minder großen Abständen sind Einstellungen eingefügt, die Ausschnitte des Handlungsortes teils vorder-, teils hintergründig zeigen. Die Zuschauer werden indirekt aufgefordert, die Teile zu einem Ganzen zu fügen. Erst Einstellung Nummer

93 verschafft durch einen kreisförmigen Schwenk mit Kamerastandort Hallenmitte einen Überblick über die gesamte Raumaufteilung.

Das Motel wirkt von der äußeren Fassade her wie auch von der Gestaltung im Inneren wirklichkeitsnah, bildet - wie an Einrichtungsgegenständen von Sesseln über Lampen bis hin zu Aschenbechern zu erkennen - den Stil der 30er/40er Jahre ab.<sup>226</sup>

Die mittels Studiobauten gestalteten Räumlichkeiten zeigen plastische Elemente, die dem Fehlen der Dreidimensionalität des Fernsehbildschirms entgegenwirken. Dazu gehören die holzverkleideten Wände, die mit Spiegelglas versehene Wand im Bereich des Flügels, die teils hölzerne, teils gläserne Drehtür sowie die daran anschließende halbkreisförmige Fensterfront, die den Blick vor das Motel öffnet, und die winkelförmige Anordnung der Bereiche Eingang, Bar, Rezeption, Fahrstuhl, Speiseraum, Sitzgruppe und Flügel.

Ferner ermöglicht das geschaffene Darbietungsumfeld, die Bereiche der Empfangshalle von verschiedenen Kamerastandorten aus und unter Nutzung der breiten Palette an Einstellungsgrößen facettenreich abzubilden und so vom Mangel an Plastizität abzulenken.

Bei den Motelansichten sind teils gerade, senkrechte und waagerechte Linien, teils auch runde Formgebungen auffällig. Mitunter treten auch Einstellungen auf, in denen diese miteinander verschmelzen.

Gerade sowie runde Formen sind spezifisch für bestimmte Bereiche der Empfangshalle. Erstere bestimmen die Gestalt von Einstellungen des Bartresens, des Telefon- und Fahrstuhlbereichs sowie des Eßraums, letztere die des Eingangsbereichs mit der Drehtür, der Sesselgruppe vor der rondellartigen Glasfront und des Flügeltrakts vor der abgerundeten, verspiegelten Wand.<sup>227</sup>

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß bestimmte Personen schwerpunktmäßig bestimmten Raumbereichen zugeordnet sind. Die Einheit runder Formgebungen ist beispielhaft für Bildeinheiten, die die Pianistin auf dem erhöhten kreisförmigen Rondell abbilden, am Flügel mit seinen weich geschwungenen Konturen vor der halbkreisförmigen, teils mit Fenster-, teils mit Spiegelglas versehenen Nische (z.B. E-Nr. 8). Die Klarinetistin dagegen ist nicht in Motelbereichen mit ausschließlich runden Formen abgebildet.

Einzig Sequenz II spielt sich ausschließlich im Inneren des Motels ab. Sequenz I beginnt mit einer Außenaufnahme, leitet über zum beginnenden und sich dann entwickelnden Geschehen in der Motelhalle und endet mit einer Kameraaufnahme von außen in ein Motelzimmer. Sequenz III ist hinsichtlich des Handlungsortes anfangs vergleichbar angelegt, beginnt ebenfalls mit einer Außeneinstellung, dem Fensterbild-Motiv, führt das Treiben im Inneren des

---

<sup>226</sup> H.-Chr. Schmidt vertritt in der Fernsehsendung „Musik anders sehen“ die Ansicht, daß der Musikfilm Marthalers etwa zur Entstehungszeit der „Rhapsody in Blue“, also um 1924 spielt.

<sup>227</sup> Vgl. dazu Ausführungen in Kap. 5.3.6.

Motels zum Höhepunkt, beschließt die Szenerie dann jedoch mit einer Distanz nehmenden Kamerabewegung von unten nach oben mit der Pianistin am Flügel in der Motelhalle.

## 5.5 Licht und Farben

### 5.5.1 Licht

Die Grundhelligkeit, die ein deutliches Erkennen der Einstellungsobjekte garantiert, ist in der „Rhapsody in Blue“-Sendung teilweise auf ein notwendiges Maß reduziert (z.B. in E-Nr. 11). Die mitunter geringe Ausleuchtung der jeweils abgebildeten Objekte fungiert in der konsequenten Anwendung als Stilmittel, durch das die abend- bzw. nächtliche, dämmerige Motelatmosphäre in Szene gesetzt ist.

In der „Rhapsody in Blue“-Sendung trägt neben der Raumbeschaffenheit auch das optische Ausdrucksmittel Licht dazu bei, die fehlende Dreidimensionalität des Fernsehbildschirms zu kaschieren. Dies wird insbesondere durch Effektlucht erreicht, ein wesentlich mitgestaltendes Bildelement.

Effektlucht wird häufig eingesetzt, um durch Akzentuierung inhaltliche Einstellungs-schwerpunkte leichter erfaßbar zu machen. Als ein Musterbeispiel für detaillierte Lichttechnik wird Einstellung Nummer 48 angeführt. Entlang des unteren Bildbereichs erstreckt sich leicht diagonal der Tresen, an dem in Seitenansicht abgebildet einige Musiker mit Blick nach rechts teils sitzen, teils stehen. Indirektes Licht von oben rechts leuchtet zum Beispiel die Stirn eines Musikers sowie den Hemdsärmel eines anderen in dem ansonsten dunkler gehaltenen vorderen und mittleren Bildbereich matt aus. Fast verdeckt von der passiven, scheinbar aufmerksam zuhörenden und zuschauenden Musikerschar fällt erst durch den punktuellen Einsatz von Effektlucht im Hintergrund nahezu bildmittig die aktive, von den Personen im Bild unbeachtete Pianistin auf.<sup>228</sup>

Mittels Effektlucht entsteht mitunter eine trickreiche Anordnung der mehr oder minder ausgeleuchteten Motelbereiche. Beispielsweise ist die Pianistin in Einstellung Nummer 42 am Flügel in Seitenansicht vor der spiegelverglasten Wand in Szene gesetzt. Die Spiegelungen im Hintergrund sind durch die bogenförmige Wand in senkrechter Linienführung dreigeteilt. Im rechten Drittel ist die Pianistin spiegelverkehrt sichtbar, im mittleren Drittel das Treiben an der Bar zu erkennen. Das linke Bildfeld ist überwiegend von der Pianistin und einer hohen

---

<sup>228</sup> Das Blick-Motiv wird in dieser Einstellung zum Paradoxon geführt. Die blickende Musikergruppe verfolgt - wie aus dem Einstellungskontext zu entnehmen - das Spiel der Pianistin auf dem über dem Tresen installierten Fernsehbildschirm, der nicht sichtbar ist. Die Pianistin spielt jedoch in dem Moment in unmittelbarer Nähe der zuschauenden Musiker und damit für diese live erlebbar. Sie bleibt jedoch sichtlich ohne Beachtung. Die Einstellung regt in ihrer Zwiespältigkeit zum Schmunzeln an.

Pflanze verdeckt. Während der Vordergrund mit der Klavierspielerin am Flügel weniger ausgeleuchtet ist und entsprechend dazu die äußeren Spiegelbereiche im Hintergrund dunkel erscheinen, ist der im mittleren Bilddrittel gespiegelte Barausschnitt hellster Bereich dieser Einstellung.

Charakteristisch für eine Reihe von Einstellungen ist der Einsatz von indirektem Licht. In Einstellung Nummer 5 beispielsweise, in der ein von einer teils abgerundeten Holzverkleidung weitgehend verdeckter Trompeter zu sehen ist, verhilft Lichteinfall von oben dazu, links die Strukturen des Materials der Zwischenwand erkennbar zu machen. Das von seitlich rechts strahlende Effektlcht hebt dagegen insbesondere das metallische Instrument hervor.

Mit indirektem Licht werden in einer Anzahl von Bildeinheiten Schattenspiele bewirkt. Mal zeichnen sich Schattenrisse auf den Gesichtern der Handlungsbeteiligten ab (in E-Nr. 9 mit der Klarinetistin, in E-Nr. 14 mit der Pianistin und auch in E-Nr. 54 mit zwei passiven Musikern), mal sind die Hände der Pianistin überschattet (E-Nr.12), und ein anderes Mal sind es die Umrisse des Flügels, die den Podestboden visuell beleben (E-Nr. 8).

Die Raumplastizität in diesem Musikfilm wird auch mit einer Reihe sichtbarer Beleuchtungskörper suggeriert. Vor dem Motel sind es die Neonröhren mit dem Schriftzug „Ady’s Motel“ über dem Eingang sowie die Straßenbeleuchtung. Im Inneren setzen die zylindrisch geformten Lampen über dem Tresen, die zweiflügelige Wandleuchte in der Eckgruppe neben der Drehtür und eine Stehlampe im Rezeptionsbereich Akzente. In diesem Zusammenhang sind auch die leicht flimmernde Zahlenanzeige im Fahrstuhlbereich und die Leuchtschilder mit den Aufschriften „Reception“ und „Exit“ zu nennen. In dem ausschnittweise abgebildeten Motelzimmer prägt eine Nachttischlampe mit nach oben und unten fallenden Lichtkegeln die dämmerige Atmosphäre. Mittels dieser eingesetzten Leuchtmittel werden räumliche Bereiche markiert und erscheinen im Vorder- oder im Hintergrund befindlich. Dazu ein Beispiel: Einstellung Nummer 13 zeigt die Klarinetistin, einen Banjospieler und einen Klarinettenisten am Treseneck sitzend und spielend. Erst die Stehlampe und das Rezeptions-Schild rechts sowie das Exit-Schild links gliedern den ansonsten dunklen Hintergrund.

Auffällig ist die oftmalige Integration der Leuchtschilder in Einstellungen. In knapp einem Drittel aller Bildeinheiten (= 30,5 %) sind das Rezeptions- und/oder das Exit-Schild sowie die Motelbezeichnung „Ady’s Motel“ sichtbar, teils deutlich, teils gespiegelt lesbar, teils auch verwischt. In Sequenz I betrifft dies sogar fast die Hälfte der 33 Einstellungen umfassenden Sendeeinheit (fünfzehn Einstellungen = 45,5 %). Mit deutlich abnehmender Tendenz sind in Sequenz II 33,3 % und in Sequenz III nur noch 12,5 % der Wirklichkeitsabbilder mit diesen Leuchtobjekten ausgestattet, die teils den bildkompositorischen Charakter von Einstellungen mittragen (z.B. in E-Nr. 43).

### 5.5.2 Farben

Das Farbfernsehen in der Bundesrepublik Deutschland wurde offiziell am 25. Juni 1967 anlässlich der 25. Deutschen Funkausstellung in Berlin gestartet.<sup>229</sup>

Adrian Marthaler wählte für die „Rhapsody in Blue“-Produktion die Schwarzweiß-Technik des Fernsehens, die die Wirkung der Bildebene dieses Mediums seit dessen offiziellem Beginn in der Bundesrepublik Deutschland am 25. Dezember 1952<sup>230</sup> vor allem bis zur Einführung des Farbfernsehens wesentlich beeinflusste.

Vor diesem Hintergrund kann die Schwarzweiß-Gestaltung der Bildebene als ein Mittel betrachtet werden, die Handlungszeit des inszenierten Geschehens, die 30er/40er Jahre, und die damalige filmische Technik widerzuspiegeln.

Farben bedürfen einer gewissen Zeit, um bei den Rezipienten einzuwirken. Die Montagetechnik des Fernsehens, die teils nur wenige Sekunden dauernde Einstellungen verknüpft, erschwert oftmals die Rezeption farbiger Bildelemente. Einstellungen mit Schwarzweiß-Schattierungen machen die bildinhaltlichen Objekte hingegen leichter erfassbar, wirken konzentrierter.

Ein Teil der Einstellungen ist überwiegend in dunkler, ein anderer in heller Tönung gestaltet. In einer dritten Gruppe sind helle und dunkle Nuancen kombiniert.

Während in Sequenz I dunkle Bildeinheiten deutlich überwiegen (etwa 70 %), sind helle mit einer Ausnahme (E-Nr. 32) ausgespart. Auch in Sequenz II sind helle Einstellungen zurückgedrängt. Dunkle Farbwahl sowie Hell-Dunkel-Kombinationen treten mit leichtem Überhang der ersten Kategorie etwa gleich verteilt auf (50 % zu 43 %). In den Sequenzen III a und III b schließlich nehmen die hellen Einstellungen immerhin rund 16 % ein, dicht gefolgt von dunklen Bildeinheiten mit rund 22 %, die in dieser Sendephase im Vergleich zu den Sequenzen I und II stark reduziert eingearbeitet sind. Der Hauptanteil entfällt auf Hell-Dunkel-Einstellungen.

Als ein Merkmal der Farbgestaltung dieser Produktion wird mit Fortschreiten der Handlung somit die Tendenz des heller Werdens der Bildeinheiten festgehalten.

Insbesondere in der einleitenden Sendeeinheit sind vielfach der Kategorie >dunkel< zugeordnete Einstellungen eingeflochten, die die abgebildeten Objekte teils nur mit einer für die Wahrnehmung notwendigen Grundhelligkeit ausstatten. Sie zeigen mitunter ein durch die Tönung verursachtes Ineinanderfließen verschiedener Bildelemente. In Einstellung Nummer 13 beispielsweise, die ein Musikertrio am Treseneck bildlich darstellt, hebt sich die schwarze Bekleidung der mit dem Rücken zur Kamera gewandten Klarinettistin links im Bild kaum

---

<sup>229</sup> Vgl. Heinrichs, H., Lexikon der audio-visuellen Bildungsmittel, S. 94.

<sup>230</sup> ebd.

vom Hintergrund ab. Ein weiteres prägnantes Beispiel ist die Einstellung Nummer 18, die die über die Tastatur schnellenden Hände der Pianistin als Detailaufnahme von rechts abbildet. In der Zweidimensionalität des Bildschirms verschmelzen die schwarzen Tasten des Instruments mit dem Deckel des schwarz lackierten Flügels.

Die Einstellungen mit überwiegend weißen bis hellgrauen Nuancierungen, die durchschnittlich eine Dauer von sieben Sekunden aufweisen, haben aufgrund ihres seltenen Einsatzes Effektfunktion. Besonders markant sind die Abbildungen mit dem Barkeeper. Die Einstellungen des mit einem weißen Jackett bekleideten Handlungsträgers in dem am stärksten ausgeleuchteten Bereich der Motelhalle, der Bar, erscheinen im Rahmen der tendenziell dunklen Bildgestaltung geradezu gleißend (E-Nrn. 34, 68 und 92). Folgt eine extrem hell gestaltete Einstellung auf eine dunkle, mutet der Einsatz der hellen Bildeinstellung an wie ein Appell an die Zuschauer. Eine solche Folge kennzeichnet die Einstellungen Nummern 33 und 34. Der Endeinstellung von Nummer 33 mit dem erstmaligen Erscheinen des Fensterbild-Motivs, bei der die schwarze Fassadenumrandung etwa zwei Drittel des Bildschirms abdeckt, ist mit einer nur viersekundigen, hell leuchtenden Abbildung des Barkeepers verknüpft.

Bei der Einstellungskategorie >Hell-Dunkel-Kombinationen< treten zwei Erscheinungsformen häufiger auf. Zum einen gibt es einige Bildeinheiten, bei denen senkrechte oder waagerechte Linienführungen eine visuelle Trennlinie zwischen schwarzen und weißen Bildbereichen ziehen. Exemplarisch für einen Bildaufbau mit vertikaler Grenzlinie ist die bereits erwähnte Einstellung Nummer 9 mit der schwarz gekleideten Klarinettistin vor dunklem Hintergrund, auf den Bartresen gelehnt, und dem Barkeeper in weißem Jackett vor der hell ausgeleuchteten Tresenwand. Die Ecke der winkelförmigen Tresenwand fungiert grenzziehend zwischen dem linken, dunklen und dem rechten, hellen Bildbereich.

Eine für diese Gestaltform charakteristische Einstellung ist auch Bildeinheit Nummer 94. Die vertikale Teilung in den linken, dunklen Teil mit Drehtür, durch die die Klarinettistin das Motel verläßt, und den rechten, hellen Hallenausschnitt mit dem Barkeeper in Rückansicht entsteht durch die Raumanordnung.

Beispielhaft für eine horizontale Bildaufteilung in Hell-Dunkel-Bereiche ist Einstellung Nummer 60. Vier Streicher stehen oder sitzen auf Barhockern, die vor dem frontal abgebildeten Tresen aufgereiht sind. In der oberen Bildhälfte dominiert die indirekt beleuchtete helle Rückwand der Bar. Die untere Bildhälfte ab der nahezu horizontal verlaufenden Tresenkante mit Barhockern ist hingegen dunkel gehalten.

Neben Einstellungen mit teilender Linienführung sind für Hell-Dunkel-Bildeinheiten Einstellungen spezifisch, bei denen aktive oder passive Personen vor einem schwarzen, plakartartigen Hintergrund erscheinen. Solche Einstellungen können als eine Art Scheren-

schnitt-Gegenbild bezeichnet werden, bei denen nicht die Personen, sondern vielmehr der Hintergrund lediglich umrißhaft und flächig abgebildet ist. Ein Exempel dafür ist die Bildkette mit den Einstellungen Nummern 79 bis 82, bei denen sich verschiedene Musiker, einzeln und in kleinen Gruppen, vom unstrukturierten Hintergrund abheben.

In nur einer Einstellung ist der Regisseur von der ansonsten konsequent geführten, farblosen Gestaltung der visuellen Ebene abgerückt. Eine Minute vor Ende des Musikfilms spielt für nur zwei Sekunden die den Titel der Komposition Gershwins prägende Farbe eine effektgeladene Rolle. In Einstellung Nummer 91 werden die Rezipienten mit einem aufgeblasenen, nah aufgenommenen, im Bildmittelpunkt erscheinenden blauen Luftballon vor tiefschwarzem Hintergrund konfrontiert. Auch diese Einstellung trägt scherenschnittartige Züge. Der intensiv wirkende, weil vollfarbige Ballon in blau, einer Farbe, die kalt wirkenden Farbgebungen zugeordnet wird, hat insbesondere auch wegen der ansonsten durchgehend farblosen Bildgestaltung einen schlüsselartigen und appellierenden Charakter. Dieser Eindruck wird inhaltlich durch das Zerplatzen des Ballons, das Herunterfallen der Hülle und den dadurch fast gänzlich schwarzen Fernsehbildschirm verstärkt.

Die Musikfilm-Produktion, die der Phantasie und dem Interpretationsdrang der Rezipienten Freiräume anbietet, macht verschiedene Deutungen möglich. Das Zerplatzen des im Distanz schaffenden blau getönten Luftballons als ein Spiegelbild zu betrachten für die Lösung der inhaltlich zentralen, konfliktgeladenen Drei-Personen-Beziehung zwischen den beiden Musikerinnen und dem Barkeeper ist nur eine der Interpretationsmöglichkeiten.

## 5.6 Die Gestaltung der Tonebene

### 5.6.1 Zur musikalischen Fassung der „Rhapsody in Blue“

Die Tonebene ist ausschließlich mit dem Darstellungsmittel Musik besetzt, mit dem Erklängen der „Rhapsody in Blue“.

Die Spieldauer der sinfonischen Fassung dieser Komposition Gershwins liegt bei circa siebzehn Minuten. In der filmischen Musiksendung beläuft sich die Dauer dieses Werks auf fünfzehn Minuten und fünfzehn Sekunden. Während in der Partitur 510 Takte verzeichnet sind, umfaßt die dem Musikfilm Adrian Marthalers zugrunde liegende musikalische Version lediglich 453 Takte.

An dieser Stelle ist ein kleiner Exkurs bezüglich der unterschiedlichen Fassungen der „Rhapsody in Blue“ eingeschoben: Unter dem Titel der Urform dieser Komposition hat

George Gershwin handschriftlich vermerkt: For Jazzband and Piano.<sup>231</sup> Sämtliche Instrumentationen sind dagegen nach einer Vorlage für zwei Klaviere von dem Arrangeur und Komponisten Ferde Grofé angefertigt (1892-1972). Dazu gehört auch die 1942 entstandene Version für Sinfonieorchester.<sup>232</sup>

In Biographien und Abhandlungen über Leben und Werk George Gershwins wird stets versucht, die Frage zu beantworten, weshalb der Komponist die Instrumentation der „Rhapsody in Blue“ nicht selbst vorgenommen hat. Hanspeter Krellmann beispielsweise stützt sich auf Aussagen von Ferde Grofé, der diese Tatsache auf zu jener Zeit unzureichende Kenntnisse Gershwins von Instrumentierungen zurückführt.<sup>233</sup> Hans Martin Schmidt hingegen, der daneben auch den Zeitmangel, unter dem diese Komposition entstand, als mögliche Ursache betrachtet, führt als Hauptgrund die zu jener Zeit typische Zusammenarbeit von Komponist und Arrangeur im Bereich der Unterhaltungsmusik an, der Gershwin teils verhaftet war.<sup>234</sup>

Neben den genannten Fassungen gibt es auch eine solche für Klavier solo, die in ihrer formalen Anlage von der Partitur abweicht. Diese Version bevorzugte beispielsweise Leonard Bernstein für seine Orchesteraufführungen.<sup>235</sup>

Dem Film-Musikwerk Adrian Marthalers liegt weitgehend die Klaviersolo-Fassung zugrunde, die 451 Takte zählt. Nachfolgend ist der Aufbau der 453 Takte umfassenden musikalischen Version dargestellt, die der Musik-Bilderzählung zugrunde liegt.

Takte 1 bis 183: Diese Takte entsprechen dem Klaviersolo-Auszug.

Takte 184 und 185: Die Folgetakte der Bearbeitung für Klavier, Nummern 184 bis 187 im Fortissimo, sind gestrichen. Statt dessen sind die Takte 245 und 246 aus der Partitur eingefügt, im Piano notiert wie die Takte, an die sie geknüpft sind.

Takte 186 bis 417: Ein großer musikalischer Abschnitt von Takt 186 bis Takt 413 geht wieder konform mit der Klavierausgabe (Takte 188 bis 415). Während in der Klaviersolo-Fassung die Motive der letzten vier Takte dieses musikalischen Blocks mit sechzehntel Gruppen in der rechten Hand und Staccati-Achteln in der linken Hand um zwei Takte erweitert worden ist, folgen in der Musikfilm-Version vier Takte (Nrn. 414 bis 417). Diese Ausgestaltung ist angelehnt an die Takte 471 bis 474 in der Partitur.

---

<sup>231</sup> Vgl. Krellmann, H., George Gershwin, S. 41.

<sup>232</sup> Vgl. Krellmann, a.a.O., S. 42.

<sup>233</sup> Krellmann, H., a.a.O., S. 42.

<sup>234</sup> Schmidt, Chr. M., Vorwort zur Studienpartitur, S. III.

<sup>235</sup> Vgl. Coverttext der Schallplatte: Gershwin/Bernstein: Rhapsody in Blue u.a.



Takte 418 bis 429: Die Takte 418 bis 429 der musikalischen Version in der Fernseh-sendung Marthalers sind identisch mit den gleich nummerierten Notentexteinheiten des Klavierauszuges.

Takte 430 und 431: Dann treten zwei Takte auf, die in der Bearbeitung für Klavier fehlen, in der Fassung für Orchester jedoch die Einleitungstakte des Grandioso überschriebenen Teils darstellen (Takte 487 und 488).

Takte 432 bis 453: Die abschließenden Coda-Takte 432 bis 453 der für den Musikfilm bearbeiteten Version stimmen wiederum überein mit den Schlußtakten 430 bis 451 der Klaviersolo-Fassung.

Die eingangs formulierte Aussage, daß sich Marthaler bei der Gestaltung der Musikebene auf den Klaviersolo-Auszug gestützt hat, fußt zum einen auf der Tatsache, daß beide Fassungen eine fast gleiche Länge aufweisen. Sie differieren um nur zwei Takte. Zum anderen stimmen 445 von 453 Takten der Musikfilm-Version mit denen der Klaviersolo-Fassung überein. Sechs gestrichene Takte werden durch sechs aus der Partitur ersetzt, nur zwei Notentexteinheiten sind zusätzlich eingeflochten.

Bei einem Vergleich des Aufbaus von Musikfilm-Fassung und Partitur fällt hingegen eine Differenz von 57 Takten auf.

- Die musikalische Linie von Takt 1 bis Takt 137 ist zunächst identisch.
- Die Notentexteinheiten Nummern 138 bis einschließlich 176 der Orchesterfassung sind aus der Version in der Fernsehproduktion Marthalers gestrichen.
- Takt 138 in dieser Fassung ist wiederum identisch mit Takt 177 der Partitur. Bis einschließlich Takt 222 herrscht Übereinstimmung.
- Auf die Taktfolge 223 bis 244 der Notenschrift für Soloklavier und Orchester wird ebenfalls in der Fernsehproduktion verzichtet, bevor ab Takt 245 der Partitur bis zum Schlußakkord die musikalische Folge mit der der Musikfilm-Fassung identisch ist.

Im ersten gestrichenen, aus 39 Takten bestehenden Block der Orchesterfassung (Takte 138 bis 176) ist der wenig bedeutsame Klavierpart auffällig. Über 22 Takte hat das Soloklavier Pause, in den übrigen Takten überwiegt die begleitende Funktion. Ein Blick in das Einstellungsprotokoll verdeutlicht, daß diese pianistisch wenig wirkungsvolle Passage, sofern sie nicht gestrichen worden wäre, gerade zu Beginn der Solo-Sequenz mit Einstellung Nummer 35 eingesetzt hätte. Diese Sendephase thematisiert auf der visuellen Ebene jedoch das von den Musikern in der Rolle der Zuhörer und Zuschauer aufmerksam verfolgte Solospiel der Pianistin. Die Streichung des 39 Takte-Blocks wirkt somit deutlich der Gefahr entgegen, daß Musik und Bild in dieser filmischen Phase für die Rezipienten störend auseinanderklaffen.

Der zweite gestrichene Block der Fassung für Orchester, der 22 Takte umfaßt, enthält zunächst einige wenige Takte für Klaviersolo. Dann gewinnen Oboen und Fagotte melodisch die Oberhand. Das Klavier hat in diesem musikalischen Abschnitt mit dazu erklingenden, aufsteigenden Sechzehntel-Gruppen primär Begleitfunktion. Dieser pianistisch ebenfalls unauffällige Teil würde laut Einstellungsprotokoll wie der erste gestrichene Block gleichfalls in die Sequenz II fallen, für die doch das pianistische Spiel der Hauptakteurin des Musikfilms auf der Ton- wie auf der Bildebene spezifisch ist.

### 5.6.2 Die instrumentale Besetzung

Konzertführern für Orchestermusik ist zu entnehmen, daß die „Rhapsody in Blue“ für Soloklavier und mittelgroßes Orchester geschrieben ist und zusätzlich zwei Alt-, ein Tenorsaxophon sowie Banjo erforderlich sind.<sup>236</sup>

Die für den Musikfilm Adrian Marthalers gewählte Besetzung zeigt bezüglich der Verhältniszahl einzelner Instrumentengruppen Ähnlichkeiten mit dem Klassischen Orchester, für das der chorische Streicherklang sowie die zweifache Vertretung der Bläser, die solistisch oder als Füllstimmen eingesetzt werden, charakteristisch sind. Eine Klassische Orchesterbesetzung sieht etwa 36 und zusätzlich bis zu acht weitere Mitwirkende vor.

In der filmischen Musik-Bilderzählung gibt es, wie auch im Klassischen Orchester, über ein Dutzend erste und zweite Geigen sowie Bratschen nebst drei Celli. Des weiteren korrespondieren zahlenmäßig - jeweils doppelt besetzt - Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und, wenn auch für die Klassische Orchesterbesetzung untypisch, Posaunen. Bei den Hörnern tritt eine seltenere Form der Klassischen Besetzung auf; sie sind dreimal vertreten. Auch gibt es drei statt zwei Trompeten im Musikfilm. Hinzugenommen sind, wie von der Partitur gefordert, ein Banjo und des weiteren vier Saxophone sowie eine Tuba.

Kennzeichnend für George Gershwins Klavierkonzert ist der Einsatz von Schlaginstrumenten. Sie sind in dem analysierten Musikfilm - obwohl hörbar - nur in einer Einstellung visuell erkennbar, nämlich in der Bildeinheit Nummer 90 mit in Szene gesetzter Big Band, mittig einen Schlagzeuger abbildend. Kontrabässe, entsprechend der Partitur notwendig, sind dagegen visuell nicht integriert.

Bis auf die genannten individuellen Ausprägungen korrespondiert die instrumentale Besetzung im Musikfilm in Art und Anzahl mit der eines Klassischen Orchesters.

---

<sup>236</sup> Vgl. Erläuterungen zu „Klassisches Orchester“ in: Renner, H.; Schweizer, K., Orchestermusik, S. 1017. Das Wort „klassisch“ wird im Zusammenhang mit Orchesterbesetzung in dieser Arbeit groß geschrieben zwecks Unterscheidung von der ansonsten verwendeten Bezeichnung „klassische“ Musik.

### 5.6.3 Schnittstellen im Musikablauf

In der nachfolgenden Untersuchungseinheit liegt das Augenmerk auf Stellen im Notentext der „Rhapsody in Blue“, auf die Einstellungswechsel der Bildebene entfallen. Durch das Fehlen des Elements Wort und die Konzentration auf die Bild-Musik-Konstellation haben Schnitte der Bildebene unmittelbaren Einfluß auf die Musik und ihre Wirkung.

Dargestellt wird die Positionierung der auf der visuellen Ebene sichtbaren Schnitte in der musikalischen Fassung der „Rhapsody in Blue“, die der filmischen Musik-Bilderzählung zugrunde liegt.

Unterschieden werden dabei Schnitte

- a) innerhalb musikalischer Motive und Figuren,
- b) innerhalb musikalischer Motivketten,
- c) nach Motiven bzw. Motivketten,
- d) nach musikalischen Gedanken und
- e) bei musikalischen Einschnitten.<sup>237</sup>

An dieser Stelle wird darauf hingewiesen, daß sich die vorliegende Untersuchung auf die analytische Darstellung der „Rhapsody in Blue“ von Christian Martin Schmidt stützt.<sup>238</sup>

Während beispielsweise Leonard Bernstein im Motiv der Takte 19 und 20 das Grundmotiv der Komposition sieht, die sich seines Erachtens aus locker gefügten, auswechselbaren Abschnitten zusammensetzt, die durch Kadenzen verbunden sind<sup>239</sup>, weist Schmidt eine thematisch und auch formal keineswegs so lose Anlage des Werks nach.

Der Komposition liegen nach Schmidt acht Gedanken unterschiedlicher Gestalt zugrunde, teils von geringerem Ausmaß, teils durch Kombination mit anderen Gedanken zu thematischem Umfang erweitert, teils auch als festes Thema eingeführt. Dazu gehören:

- Gedanke I (Takte 1 bis 5),
- Gedanke II (Takte 11 bis 14),
- Gedanke III (Takte 19 und 20), erweitert durch die Takte 15 bis 19 mit dem wieder aufgenommenen ersten Gedanken,
- Gedanke IV (Takte 48 bis 51), ebenfalls als thematisches Gebilde gedeutet, ergänzt durch die Takte 42 bis 46 mit dem ersten Gedanken, die Takte 46 und 47 mit Wiederaufnahme

---

<sup>237</sup> Unter Motiv wird die kleinste musikalische Sinneinheit mit zumindest einem charakteristischen Merkmal verstanden. Tonfolgen ohne Spezifikum hingegen werden unter der Bezeichnung Figur vermerkt. Vgl. Altmann, G., *Musikalische Formenlehre*, S.13 ff. - Des weiteren wird auf den Unterschied der Rasterungen a) Motive und Figuren und b) Motivketten hingewiesen. Bei den der Gruppe b) zugeordneten Schnitten handelt es sich um solche nicht innerhalb von, sondern nach kleinsten musikalischen Tonfolgen. Sie sind jedoch nicht der Kategorie c) zuzuordnen, da sie erst in der Verknüpfung mit weiterem Tonmaterial zu einer musikalischen Sinneinheit verschmelzen. Musikalische Gedanken sind in Anlehnung an die Analyse Chr. M. Schmidts definiert, die nachfolgend skizziert ist.

<sup>238</sup> Schmidt, Chr. M., Vorwort zur Studienpartitur, S. V ff.

<sup>239</sup> Vgl. Bernstein, L., *Von der unendlichen Vielfalt der Musik*, S. 58 ff.

des dritten Gedankens in Form von zwei parallel angelegten Einheiten und schließlich die Takte 52 bis 54, erneut den ersten Gedanken verarbeitend,

- Gedanke V (Takte 91 bis 106), der nur ein einziges Mal in der Komposition auftaucht und dem Schema A-A-B-A folgt, nach Schmidt von Anbeginn thematisch fest gefügt wie auch
- Gedanke VII (Takte 138 bis 153), eine sechzehntaktige Periode mit jeweils parallel angelegtem Vorder- und Nachsatz,
- Gedanke VIII (Takte 303 bis 324),
- Gedanke VI (Takte 123 bis 126), erweitert durch den in den Takten 115 bis 118, 119 bis 122 und 127 bis 130 wieder aufgenommenen Gedanken II.

Aus diesen auf der Mikroebene feststellbaren Elementen leitet Schmidt den formalen Aufbau des Werks (Makroebene) ab, bestehend aus den Komplexen

- I (Takte 1 bis 171),
- II (Takte 172 bis 302) und
- III (Takte 303 bis 382),
- Solokadenz (Takte 383 bis 424) und
- dreiteiliger Coda (Takte 425 bis 460, 461 bis 486 und 487 bis 510).

Soweit eine Kurzdarstellung der den nachfolgenden Ausführungen - insbesondere bezüglich der Gedanken - zugrunde liegenden werkanalytischen Betrachtung der „Rhapsody in Blue“.

Am häufigsten treten Schnittstellen innerhalb musikalischer Motive und Figuren auf, mal Akkordfolgen, mal Läufe, doch am meisten Motive und Figuren innerhalb der musikalischen Gedanken mit einem Einstellungswechsel unterbrechend. Dies trifft auf 44 der 95 Schnitte und damit auf rund 46,3 % zu. Die Gruppe der Schnitte innerhalb von Motivketten liegt bei rund 15,8 %. Nach Motiven bzw. Motivketten sind Einstellungswechsel zu etwa 26,3 % lokalisierbar. Seltener können in dem Musikfilm Schnitte dort ausgemacht werden, wo musikalische Gedanken abgeschlossen (3,2 %) oder laut Notentext Einschnitte verzeichnet sind. Letzteres ist in acht von 95 Schnitteinheiten (8,4 %) der Fall. Ergänzend wird erwähnt, daß 51 der gesamten Einstellungswechsel innerhalb der nach Christian Martin Schmidt analysierten Gedanken auftreten.

Die vorgenommene Unterteilung der Positionsarten hinsichtlich der „musikalischen Schnitteinheiten“ zeigt eine Verwandtschaft der Gruppen a) und b) sowie d) und e). Bei übergreifender Betrachtung unter Summierung der den Positionsrastern zugeordneten Schnitte wird deutlich: Schnitte treten nach Gedanken oder bei Einschnitten (Gruppen d und e) nur halb so oft auf wie nach Motiven bzw. Motivketten (Gruppe c), und diese wiederum nur halb so oft wie innerhalb von Motiven bzw. Figuren und Motivketten (Gruppen a und b). Dieser Aspekt macht deutlich, daß sich der dem Musikfilm zugrunde liegende Schnittrhythmus

tendenziell weniger an musikalischen Abläufen orientiert. Es mutet an, als sei bei der Montage „aus dem Bauch heraus“ geschnitten worden.

Typisch für die Schnittart ist ferner, daß nahezu die Hälfte aller Einstellungswechsel genau auf einen Taktwechsel fällt. 41 von 95, das heißt rund 43 % aller Schnitte zeigen dieses Charakteristikum, wobei rund ein Fünftel davon auf die bei musikalischen Einschnitten platzierten Schnitte entfällt.

Ein weiteres Merkmal für die Machart der Montage: Rund 18 % aller Schnitte sind kurz vor oder nach Einsetzen eines neuen musikalischen Abschnitts bzw. Gedankens lokalisierbar. Auf diese Weise wird eine monoton wirkende Verknüpfung, hervorgerufen durch die parallel sich vollziehende Veränderung auf der visuellen wie auf der akustischen Ebene, vermieden.

Ergänzend wird das Augenmerk auf Schnittstellen in wiederholt erklingenden, direkt oder auch dicht aufeinanderfolgenden Passagen gerichtet, in denen das Notenmaterial wörtlich oder auch variiert repetiert wird. Gleich, ob die wiederholten musikalischen Motivketten und Gedanken oder jeweils auch Ausschnitte derselben tonal getreu der vorangegangenen Einheit eingearbeitet sind oder lediglich motivisch und rhythmisch, nicht aber harmonisch übereinstimmen: Nur selten sind die Schnittstellen vergleichbar positioniert. Beispielhaft sind die den Gedanken III verarbeitenden Takte 368 bis 371 bzw. 372 bis 375. Deren spiegelbildliche Anlage zeigt sich auch an der identischen Schnittposition am Übergang jeweils vom dritten zum vierten Takt dieser Einheiten. Als ein weiteres Beispiel für Schnitte mit gleicher Position innerhalb variiert wiederholter Notentextausschnitte sind diejenigen innerhalb der Takte 149 bzw. 164 genannt.

Bei der Mehrzahl wiederholter Musikblöcke sind die vergleichbaren Schnitte jedoch zumeist leicht variierend eingearbeitet. Sie sind überwiegend nur bis zu zwei Zählzeiten vor- oder zurückversetzt. Beispielhaft sind die Taktpaare 44 und 45, 263 und 264, 232/233 und 234/235 oder auch 271 und 272.

In der musikalischen Fassung, die der Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ zugrunde liegt, sind siebzehn Wiederholungspassagen mit identischen oder veränderten Schnittmarken aufzufinden: Bei rund 70 % davon variieren die Schnittpositionen, bei den übrigen 30 % stimmen sie überein. Auch dieses montagetechnische Merkmal verdeutlicht, daß die Schnitttechnik in diesem Musikfilm abwechslungsreich, entgegen aller Geradlinigkeit angelegt ist.

## 5.7 Musik und Bild in Synthese

Die beiden Kommunikationsebenen des Musikfilms, die Musik- und die Bildebene, sind eigenständig. Für die Komposition Gershwins erübrigt sich diesbezüglich eine Erklärung, ist sie doch ursprünglich für das Medium Konzertsaal geschrieben. Für die Bilderzählung liefert das Anschauen der Fernsehsendung bei abgeschaltetem Ton den Beweis, daß die aneinandergefügt Bildeinheiten auch tonlos aussagekräftig sind.

Daneben sind die Aussageebenen Musik und Bild synthetisch angelegt. Dies beweist insbesondere die Vielzahl solcher Einstellungen, in denen Musik und Bild durch das Abbilden der jeweils erklingenden Tonquelle harmonieren, in denen also das Spiel-Motiv thematisiert ist.

Ferner gibt es eine Reihe anders gestalteter Musik-Bild-Gefüge, die ebenfalls auf einen sensiblen, keineswegs beliebigen Umgang bezüglich der Verknüpfung der Darstellungselemente schließen lassen. Dazu einige Beispiele:

1. Mitunter ist eine Übereinstimmung festzustellen zwischen musikalischen Entwicklungen oder Spielfiguren und Bewegungen von Objekten oder Kameras.

- In Einstellung Nummer 11 ist eine dreiflügelige Drehtür sichtbar, die durch die eintretenden Musiker schwungvoll in Bewegung gesetzt wird. Dazu erklingt vom Klavier anfangs eine Gruppe mit akkordisch angelegten Achtel- und Sechzehntelnoten in Form einer abwärts führenden Linie. Durch die immer wieder eingearbeiteten Sekundschriffe aufwärts in der Oberstimme nehmen sie jedoch eine kreisförmige Gestalt an, die mit der Bewegung der Drehtür korrespondiert (Takt 37).

- Die Struktur des Kreisförmigen durchwirkt im akustischen wie im visuellen Bereich auch den Einstellungsabschnitt Nummer 93 mit dem karussellartigen Schwenk durch die Motelhalle. Auf der auditiven Ebene dominiert dazu der Klavierpart mit seinem dichten, überwiegend aus Sechszehnteln, teils auch aus Zweiunddreißigsteln bestehenden Notenwerk. Thematisiert ist der Gedanke II, dessen Motivik in den Oberstimmen zu Beginn zwar auf einer Stelle verharret, sich dann jedoch bogenförmig abwärts bewegt, stets auch hier wieder mit aufhaltenden, weil aufwärts strebenden Akkorden durchsetzt. Für die Motivik der linken Hand dazu sind akkordische Aufwärtsbewegungen spezifisch. Sie verstärken den Höreindruck der wellenförmig musikalischen Anlage.

Ein Gleichklang von Musik- und Bildebene ist zudem auch ab Takt 71 auszumachen. Einem über zwanzigtaktigen Solospiel der Pianistin (ab Takt 48) folgt ein geradezu kulminierender, Tempo >giusto< überschriebener Orchesterpart (ab Takt 72). Parallel dazu ist eine starke Belebung des Geschehens in der Motelhalle festzustellen: Zu sehen sind vor dem zentralen

Handlungsort auf- und abgehende und dabei spielende Musiker, die sowohl von einem entfernten Standpunkt (E-Nr. 21) als auch aus nächster Nähe (E-Nr. 23) abgebildet sind.

- Kongruent sind visuelle und auditive Elemente auch in der abschließend beispielhaft angeführten Einstellung Nummer 24: Die an den Bartresen drängenden Streicher wirken wie ein Spiegelbild der aneinandergereihten, aufstrebenden musikalischen Linien des Klavierparts.

2. Es treten eine Reihe von Einstellungen auf, die einhergehen mit im Kompositionsverlauf markanten Akkorden (z.B. einen musikalischen Gedanken einleitend). Ihnen ist eine Signalwirkung immanent.

Auffällig ist, daß solche Bildeinheiten oftmals den Barkeeper zeigen. Dazu gehören die Einstellungen Nummern 7, 34, 68 (dort leicht verzögert einsetzend der fis-moll-Akkord mit Septime im Fortissimo in Takt 278), 92 und 94, also fünf der insgesamt acht Einstellungseinheiten, die diesen Handlungsträger abbilden.

Weitere Objektträger innerhalb von Einstellungen, kombiniert mit teils durch die Dynamik, teils durch die Harmonik hervorgehobenen Einzelakkorden und Akkordfolgen, sind

- die um Aufmerksamkeit ihres Sitznachbarn bemühte Klarinettistin (E-Nr. 30/Takt 107),
- die Big Band mit einer - durch die teils nach oben, teils nach unten strebenden Noten - spannungsreichen, einem musikalischen Höhepunkt entgegenstrebenden dichten Akkordfolge (E-Nr. 90),
- der blaue Luftballon mit dissonantem B-Dur-Akkord plus Septime, der nach Erklären des Akkords zerplatzt, musikalisch ausgedrückt durch die in Sekundenschritten herabfließende Zweiunddreißigstel-Gruppe (E-Nr. 91) und
- das Fensterbild-Motiv, verknüpft mit den Anfangsakkorden des musikalischen Gedankens VIII (E-Nr. 64/Takt 264).

3. Bisweilen ist eine besondere Homogenität zwischen musikalischem Verlauf und Schnitt-rhythmus audiovisuell wahrnehmbar. Exemplarisch ist die Bildfolge Nummern 44 bis 57 aus der Solo-Sequenz, die mit einem weitläufigen Klaviersolo-Part gekoppelt ist.

- Der ab Takt 195 erklingende Gedanke VII wird weit über die ursprünglich sechzehntaktige Anlage ausgedehnt und ist anfangs überwiegend im Piano gehalten. Die dazu eingeblendeten Einstellungen, die im Wechsel die aktive Pianistin (teils auf einem Fernseh Bildschirm) sowie die Zuhörerschaft zeigen, weisen Längen von durchschnittlich zehn Sekunden auf.

- Ab Takt 215 kommt Bewegung in das musikalische Geschehen, das sich, nur von einem kurzen Piano-Zwischenspiel (Takt 227 bis 230) durchwirkt, zu Fortissimo-Passagen erhebt. Parallel dazu nehmen die Längen der Einstellungen stark ab: Die Bildeinheiten Nummern 50 bis 56 bewegen sich zwischen zwei und sieben Sekunden, sie liegen durchschnittlich bei vier Sekunden. Der Schnitt-rhythmus wirkt dadurch kurzatmiger.

- Die siebzehnssekundige Einstellung Nummer 57 fängt den zwischenzeitlich beschleunigten Rhythmus in Bild und Ton wieder auf.

4. Interessant ist die Musik-Bild-Konstellation bezüglich der Fensterbild-Einstellungen.

- Beim ersten Einblenden (E-Nr. 33) ist die intime Atmosphäre, die die Ansicht des Motelzimmers vermittelt, gepaart mit einer mit Seufzer-Motiven gestalteten Notenfolge abwärts. Diese wird zunächst von einer Trompete, dann von einer Posaune, jeweils mit einem „Wha-Wha-Dämpfer“ versehen, instrumentiert. Die sanfte musikalische Linie korrespondiert mit der noch aus der Distanz vermittelten Bildmotivik.

- Das zweimalige Einblenden des Fensterbildes (E-Nr. 64) wird lediglich von zarten Violinklängen vorbereitet. Der Eintritt mit Takt 264 bringt hingegen einen Fortepart über den achten Gedanken.

Die sich insbesondere durch die Dynamik in der Musik bereits ankündigenden appellartigen Züge dieses Bild-Ton-Gefüges erhalten eine weitere Steigerung beim dritten Erscheinen des Zimmerausschnitts (E-Nr. 85). Ursache ist der die Takte 402 und 403 bestimmende, sich aus übereinander gestapelten kleinen und großen Terzen zusammensetzende Akkord im Fortissimo (interpretierbar z.B. als Es-Dur-Akkord, angereichert mit Septime, None und Undezime).

Die Musikebene zu den jeweiligen Fensterbild-Einstellungen ist somit verschiedenartig, anfangs zurückhaltend und feinfühlig, dann kraftvoll und schließlich dissonant, fast aufschreiend. Mit dieser sich steigernden Entwicklung geht ein Kameraeinsatz einher, der durch die veränderten Einstellungsgrößen (E-Nr. 33 - Totale, E-Nr. 64 - Halbnah, E-Nr. 85 - Nah) ein immer differenzierteres Sehen ermöglicht. Musik und Bild nehmen entwappnenden Charakter an.

In dem Musikfilm sind die visuelle und die auditive Aussageebene nur einmal deutlich konträr zueinander angelegt. Es handelt sich um Einstellung Nummer 6, in der der Auftritt der Pianistin in Szene gesetzt ist. Obwohl die Solistin noch nicht am Flügel Platz genommen hat, erklingt pianistisches Spiel. Die Zuschauer werden zu diesem Sendezeitpunkt jedoch erstmals mit dieser Handlungsträgerin konfrontiert. Deshalb ist deren Rollenzuordnung noch nicht möglich. Das Bewußtsein über die Widersprüchlichkeit von Ton und Bild in dieser Einstellungseinheit kann sich erst rückwirkend einstellen.

Die angeführten Charakteristika zur Verknüpfung von Musik und Bild und die Vielzahl der angeführten Beispiele machen deutlich, daß Ton- und Bildebene neben einer eigenständigen auch eine dialogisch ausgerichtete Anlage aufweisen.



## 5.8 Einstellungsprotokoll zu dem Musikfilm „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ von Adrian Marthaler

### 5.8.1 Vorbemerkungen

Das Einstellungsprotokoll ist mittels einer Videoaufzeichnung des Musikfilms „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ von Adrian Marthaler, produziert vom Schweizer Fernsehen, erstellt worden.

Die dem Protokoll zugrunde liegende vierspaltige Transkriptionsform stimmt überein mit der bereits beschriebenen zu der Sendung von und mit Gerd Albrecht. Sie wird an dieser Stelle daher nur in Kurzform erläutert.

Der Spalte 1 ist die jeweilige Einstellungs-Nummer sowie die Länge der Bildeinheit zu entnehmen.

Spalte 2 beinhaltet Angaben über die jeweiligen Kameraaktivitäten.

Spalte 3 enthält kurze Beschreibungen der jeweiligen Bildinhalte. Hinter dem Kürzel „Bel.“ sind Besonderheiten zu Licht und Farben vermerkt. Mitunter ist diese Spalte durch Anmerkungen ergänzt, die Auffälligkeiten einer Einstellung herausstellen, zum Beispiel bezüglich der vertikalen und horizontalen Linienführung.

In Spalte 4 - Musikebene - schließlich ist die dem Musikfilm zugrunde liegende musikalische Fassung der „Rhapsody in Blue“ von George Gershwin eingearbeitet. Vor allem wegen der Übereinstimmung von Klaviersolo-Fassung und der dem Musikfilm zugrunde liegenden musikalischen Fassung sowie auch zwecks Übersichtlichkeit schien es vorteilhaft, das Notenmaterial der Fassung für Klavier solo als Partiturersatz abzudrucken.<sup>240</sup> An den Stellen, an denen in der Musikfilm-Fassung Takte aus der Partitur eingearbeitet wurden, sind die entsprechenden Takte der Fassung für Soloklavier und Orchester eingefügt (dies betrifft die Takte 184 und 185, 414 bis 417 sowie 430 und 431).<sup>241</sup>

Einer Einstellungseinheit ist die jeweils erklingende Musikpassage zugeordnet. Schnitte auf der Bildebene sind auch auf der Musikebene exakt berücksichtigt. Dadurch ergeben sich

---

<sup>240</sup> George Gershwin: Rhapsody in Blue, Piano Solo, hrsg. von International Music Publications Limited 1988.




<sup>241</sup> Die ersten beiden Takteinheiten sind dem Klavierpart, die letztgenannte Taktfolge ist dem Orchesterpart der Studienpartitur entnommen.

jedoch oftmals unvollständig abgedruckte Takteinheiten innerhalb eines Bild-Ton-Gefüges.  
Zur Orientierung sind die Takte durchgehend numeriert.

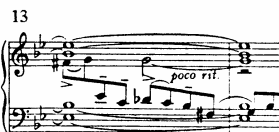
Zur Beschreibung der Spalten 2 und 3 sind, überwiegend in Übereinstimmung mit der ersten Analyse dieser Untersuchung, folgende Abkürzungen verwendet worden:

Bb. = Bildbereich  
Bh. = Bildhälfte  
Bm. = Bildmitte  
Bmp. = Bildmittelpunkt  
Br. = Bildrand  
Bs. = Bildseite  
Bel. = Beleuchtung  
E-Nr. = Einstellungs-Nummer  
E-Zeit = Einstellungs-Zeit  
Hg. = Hintergrund  
Vg. = Vordergrund  
lks. = links  
re. = rechts  
vgl. = vergleiche

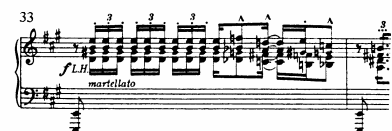
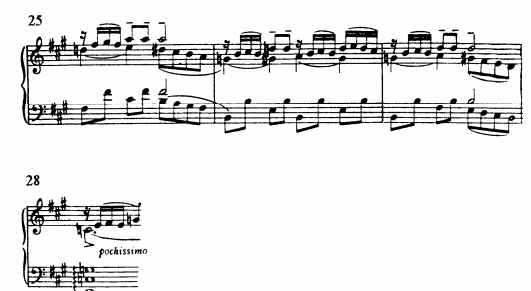
## 5.8.2 Einstellungsprotokoll




E-Nr. und E-Zeit	Kamera	Einstellungs-Beschreibung	Musikebene
1 0'26''	Nah, leichte Frosch- perspektive, schräg von lks.,  Kamerafahrt nach lks. unten,  Schwenk weiter und Fahrt zurück, Totale	In großen, aus Neonröhren geformten Buchstaben erscheint: „Ady's“, darunter mit kleinerem Schriftzug „Motel“,  Teil einer Fassade,  dann Fensterfront von außen mit Blick in die Empfangshalle des Motels: im mittleren Bb. eine sich an einen Bartresen lehrende, spielende Klarinettistin; im Vg. sowie Hg. Mobiliar; fast in Bm. beleuchtetes Schild: „Reception“  Bel.: Vg. hell, Hg. bis auf Beleuchtung im Fahrstuhlbereich dunkel; hinterer Bb. re. mit Bar heller als linker Bereich  Anm.: auffällige Linienführung mit Senkrechten (u.a. Holzverkleidung re., Schrank, Fensterrahmen, Barhocker) und Waagerechten (Leuchtanzeige des Fahrstuhls sowie leicht diagonal verlaufend Bartresen und darüber Lampenreihe)	
2 0'10''	Totale, von vorn	Innenraum des Motels: im linken Bb. Drehtür, darüber Leuchtbuchstaben in Spiegelschrift; re. hinten Sesselgruppe vor halbkreisförmiger Fensterfront  Bel.: Innenraum re. heller als lks.; Außenwelt hinter Glasfront dunkel; Straßenlaternen spiegeln sich in Fenstern re.	
3 0'15''	Nah, Vogelperspek- tive, von vorn,	Rockschoß; re. oben Trichter einer Klarinette, angeschnitten; Beine werden übereinander geschlagen;	

	Schwenk nach oben, leicht von re. nach lks., angedeutete Froschperspektive,	Teile des Instruments, spielende Finger, Oberkörper und schließlich Kopf der Klarinetistin; im Hg. treten zwei musizierende Musiker auf, gehen von re.
	Schwenk nach lks.	nach lks. an der Bar entlang; Klarinetistin wirft Blick nach lks. auf die Musiker, die sich kurz auf Kamera zu bewegen und dann nach re. weitergehen; Posaunist (im Profil) im Hg., Saxophonist im Vg., angeschnitten
		Anm.: im oberen Bb. Leuchtschilder: erst „Reception“, danach „Exit“
4 0'07''	Halbtotale, leichte Vogelperspektive, von vorn	Zugang zum Fahrstuhl: im oberen Bb. Aufhängevorrichtung mit Stockwerkanzeige von 1 bis 6; Aufleuchten der Zahlen in der Folge 5 - 4 - 3 - 2; re. und lks. holzverkleidete Wände, davor Sitzmobiliar; im Durchgangsbereich zwei hohe Aschenbecher
		Anm.: Bild mit zwei fast zur Deckung zu bringenden Hälften, bei dem die senkrechten Linien dominieren (Trennwände, Aschenbecher, Streifenmuster im Teppich); kontrapunktisch die waagerechte Stockwerkanzeige am oberen Br. mit den aufleuchtenden Zahlen
5 0'11''	Amerikanische, frontal	Teile von Ober- und Unterkörper eines Musikers, der einhändig Trompete bläst (weitgehend von teils abgerundeter Holzverkleidung verdeckt); der Musiker beendet sein Spiel, setzt sein Instrument ab und blickt hinter der Verkleidung hervor nach lks.
		Bel.: Hg. bis auf Exit-Schild oben re. dunkel
6 0'05''	Halbnahe, frontal	Pianistin tritt aus Raumabtrennung re. im Bild hervor, geht nach lks.; Kamera verharret, zeigt Raumausschnitt mit Teewagen sowie gedecktem Tisch, angeschnitten
		Bel.: am hellsten ein im Hg. angeleuchteter Farn



7 0'13''	Halbtotale, seitlich von vorn	<p>vor Motel: der mit weißem Jackett und schwarzer Hose bekleidete Barkeeper lehnt mit verschränkten Armen am rechten Eingangspfeiler (re. im Bild) und blickt nach re.; lks. von ihm Teile des Eingangs mit Leuchtschrift, angeschnitten, sowie Fensterrondell</p> <p>Bel.: dunkel gehalten; Leuchtschrift erhellt oberen Br., Mitte</p>
8 0'10''	Halbtotale, frontal	<p>im Bmp. Pianistin am Flügel, der auf einem kreisförmigen, erhöhten Rondell in der Empfangshalle des Motels vor einer Fensterfront steht; Spiegelungen von Lampen, Pflanzen u.a. Hotelmobiliar im Fensterglas</p> <p>Bel.: Licht von re. auf Pianistin und Flügel; Schattenspiel auf dem Podestboden; teils Reflektionen der Lichtquellen in den Fenstern; linker Bb. dunkler</p> <p>Anm.: Einheit der runden Formen mit erhöhtem Rondell, Flügel und Fensterpartie</p>
9 0'17''	Halbnahe, frontal,  Schwenk leicht nach re.	<p>Klarinettistin - ohne Instrument - an der Bar, auf den Tresen gestützt, nach lks. blickend,</p> <p>dann Kopf kurz nach re. wendend; Barkeeper erscheint re. im Bild, stützt sich auf Bartresen; Klarinettistin schaut erneut nach lks.; Barkeeper blickt abwechselnd nach vorn, zur Klarinettistin und wieder nach vorn</p>



		<p>Bel.: Licht von schräg oben; im rechten oberen Bb. leuchtendes Rezeptions-Schild.</p> <p>Anm.: Markant die Schwarzweiß-Teilung des Bildes: lks. dunkel gekleidete Musikerin vor schwarzem Hg., re. mit weißem Jackett bekleideter Mann vor hellem Hg.; die senkrecht verlaufende Wand des Barbereichs im Hg. teilt das Bild</p>	
10 0'08''	Halbtotale	Pianistin am Flügel (wie E-Nr. 8)	
11 0'05''	Halbnahe, frontal	<p>dreiflügelige Drehtür in Bewegung: zuerst tritt ein mit einem Blouson bekleideter Herr mit Saiteninstrument ein, dann ein Herr im Anzug mit Blasinstrument in der rechten Hand; ersterer tritt nach lks., letzterer ist anfangs ebenfalls nach lks. orientiert, blickt dann jedoch nach re. und bleibt stehen</p>	
12 0'10''	Amerikanische, schräg von hinten re.	<p>Pianistin am Flügel, angeschnitten</p> <p>Bel.: das seitlich von vorn strahlende Licht sorgt für Schattenspiel auf den über die Tastatur gleitenden Händen der Pianistin</p> <p>Anm.: im linken Bb. Spiegelungen im rondellartigen Fensterbereich; Tastatur verläuft leicht diagonal durch das Bild</p>	

13 0'06''	Amerikanische	Klarinettistin - auf Barhocker, mit dem Rücken zur Kamera gewandt - sowie Banjospieler am Treseneck sitzend; ein Klarinettist tritt von lks. auf, setzt sich - mit Blick zur Klarinettistin - neben den Banjospieler; das Trio beginnt zu spielen
14 0'08''	Groß, von vorn, leicht lks.	Pianistin,  blickt nach lks.  Bel.: sichtbare Lichtquellen sind eine Stehlampe re., das Rezeptions-Schild sowie Teile des Exit-Schildes re. und lks. oben
15 0'15''	Nah, von vorn, leicht lks.,  Schwenk nach re., Groß	im rechten vorderen Bb. Klarinettist, lks. dahinter Banjospieler, teils verdeckt; Instrumente angeschnitten;  Klarinettistin erscheint im Profil von lks., setzt ihr Instrument ab, wendet sich um 90° nach re.  Bel.: anfangs Hg. dunkel, dann nach Schwenk hell







19  
0'05''

Amerikanische,  
von vorn lks.

Anm.: der geöffnete Klavierdeckel und  
die schwarzen Tasten des Instruments  
fließen farblich nahezu ineinander; im  
Kontrast dazu stehen die weißen Tasten  
sowie die angestrahlten Handrücken und  
Finger

zwei Bläser (lks. Posaunist im Profil, re.  
Saxophonist, abgeschwächtes Profil,  
von E-Nr. 3), die - ihre Instrumente  
haltend - in Sesseln vor Fensterrondell  
nebeneinander sitzen mit nach re.  
gerichtetem Blick

20  
0'08''

Halbtotale,  
seitlich leicht  
von hinten

Bel.: im Hg. - am oberen Br. verteilt -  
Fensterscheiben mit sich darin  
spiegelnden Lampen

Pianistin am Flügel;  
re. Teile von Mobiliar wie Teewagen,  
Tisch, Pflanze u.ä.

Bel.: Schattenspiel von Flügel und  
Pianistin auf Podestboden wie in  
E-Nr. 8; am stärksten ausgeleuchtet  
rechter mittlerer Bb. mit Teewagen und  
Farn; Spiegelungen im oberen linken  
Bb.



21 0'08''	Totale, frontal	<p>Empfangshalle: am rechten Br. aktiver Trompeter (von E-Nr. 5), Kopf hinter Verkleidung; im rechten hinteren Bb. zwei Bläser in Sesseln sitzend (von E-Nr. 19); im linken Bb. Klarinettenist und Klarinettenistin am Tresen, dahinter Barkeeper, angeschnitten; am oberen Br. Mitte Drehtür mit Leuchtschrift. Blick durch Fenster auf vor dem Motel von re. nach lks. und von lks. nach re. gehende, aktive Musiker, die von den Musikern im Motellinneren - mit Ausnahme des Trompeters - beobachtet werden</p> <p>Bel.: hellste Bb. sind Sesselgruppe mit Musikern, Szene hinter Glasfront sowie Leuchtschrift</p>
22 0'04''	Halbnahe, frontal	<p>im Vg. Musiker mit hellem Jackett von re. nach lks. gehend, dicht gefolgt von Hornisten; leicht dahinter Fagottspieler, der sich von lks. nach re. bewegt; im Hg. zwei Querflötisten, die einander zugewandt spielen</p> <p>Bel.: Hg. dunkel</p>
23 0'06''	Amerikanische, frontal	<p>Gruppe von aktiven, dabei gehenden Musikern, die teils auf die Kamera zugehen, teils aus Richtung des Kamerastandortes kommen</p> <p>Bel.: Vg. und Hg. dunkel, mittlerer Bb. ausgeleuchtet</p>
24 0'08''	Nah,  Schwenk nach re., weiter nach re., (E-größe bleibt, durch Vg. und Hg. Halbnah-Wirkung)	<p>aktiver Streicher, der sich von re. nach lks. bewegt, ein zweiter tritt im Vg. auf (sein Instrument erscheint voll im Bild), weitere Musiker werden sichtbar;</p> <p>Gruppe von Streichern, die an den Tresen drängt (sich teils darüber lehnt), an dessen hinterer Front bereits ein spielender Klarinettenist sitzt</p> <p>Bel.: leuchtendes Exit-Schild; Bm. heller als übrige Bb.</p>

71

72 *Tempo giusto*

75



77



80



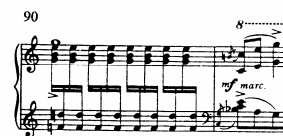
81



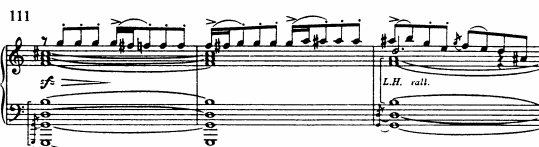
84



25 0'12''	Halbtotale, leichte Frosch- perspektive	durch die Drehtür re. in die Motelhalle eintretende, nach vorn lks. gehende, aktive Musiker (teils mit hellen, teils mit dunklen Anzügen bekleidet): zuerst Gruppe mit Tubabläser, Fagottist sowie Posaunist, dann einzeln eintretend Blechbläser, Flötisten, Holzbläser
		Anm.: Gegenbewegung von schwungvoll bewegter Drehtür und gehenden Musikern
26 0'03''	Halbtotale, Vogelperspek- tive, von schräg lks.	am Tresen stehende, musizierende Orchestermmitglieder (angeschnitten)
		Anm.: diagonal von lks. unten nach re. oben verlaufen die in Reihe aufgehängten Lampen über dem parallel dazu angeordneten Tresen; Tresen sowie die direkt daran stehenden Musiker ausgeleuchtet, hintere Musikerreihen dunkler
27 0'06''	Amerikanische, frontal	zwei Trompeter: der eine lks. an hölzer- ne Wandverkleidung gelehnt, im Halb- profil, mit linker Hand Telefonhörer, mit rechter Hand Trompete und qual- mende Zigarette haltend; der andere re. (frontal), blasend, wendet sich seinem Kollegen zu (Trompetenstürze über- schneiden sich dabei kurz), ersterer dreht sich nach lks. zum Telefonapparat im Begriff, das Gespräch zu beenden, während sein Gegenüber nach re. abtritt
		Bel.: re. oben Exit-Schild



28 0'13''	Halbnahe, leicht von lks.	<p>Szene am Tresen, der im unteren Bb. von re. nach lks. leicht diagonal verläuft: re. Klarinettistin im Profil, die sich an Tresen lehnt, umgeben von musizierenden Bläsern und Streichern (teils angeschnitten); Oboist im linken hinteren Bb. setzt sein Instrument an, bläst, bewegt sich - wie auch andere Musiker - auf Klarinettistin zu, setzt dann sein Instrument ab, fast verdeckt von der das Spiel unterbrechenden und sich nach vorn bewegenden Musikerin</p> <p>Bel.: Licht von oben re.; linker Br. dunkel</p>
29 0'02''	Nah, leicht von lks.	<p>Pianistin, blickt nach re.</p> <p>Bel.: Licht von hinten, schräg re.</p>
30 0'15''	Nah, leichte Frosch- perspektive, leicht von re.	<p>Klarinettistin, lks., spielend, ihre Augen auf angeschnittenen, etwas niedriger sitzenden Musiker re. gerichtet, der anfangs sie anschaut; Klarinettistin unterbricht kurz das Spiel; Musiker schaut nach lks.; Klarinettistin setzt erneut an, die Aufmerksamkeit ihres Sitznachbarn zurückerobernd, der dann wieder sie ansieht und schmunzelt; „Schnecke“ des Instruments des Musikers in rechter Bh.</p>



31  
0'11''

Halbtotale,  
frontal

Bel.: Licht teilweise von hinten re. unter anderem auf Gesicht der Klarinetistin gerichtet; Hg. dunkel

Szenerie am Tresen: vor dem Tresen im linken Bb. aktive Streicher; im Hg. an der Frontseite des Tresens Streicher und Bläser; re. vor dem Bartresen der Barkeeper, der sich nach re. bewegt und durch Zählen mit Fingern und Kopfnicken Bestellungen der Musiker annimmt

Bel.: etwa in Höhe der Lampen oben re. Exit-Schild; diagonal verlaufender Tresenbereich ausgeleuchtet

Anm.: Tresen trennt in unterer Bh. leicht diagonal von lks. nach re. verlaufend das Bild; parallel dazu im oberen Bb. Lampenreihe

32  
0'09''

Groß,  
von lks.

Pianistin im Profil, nach vorn re. blickend; im Hg. Spiegelungen vom Flügel sowie von einigen Musikern

Bel.: Licht von hinten re.; Schatten im Gesicht der Solistin



33 0'26''	Totale, leicht von re.,      Schwenk nach oben (einsetzende Vogelperspek- tive), dann nach re. und weiter nach oben, frontal	Blick von außen durch Fensterrondell über Sesselgruppe im Vg. zum Tresen mit zumeist stehenden, teils auch gehenden aktiven Musikern; die meisten Musiker wenden sich der Klarinetistin lks. zu  Bel.: sichtbare Lichtquellen in rechter oberer Bh. über Barbereich; lks. oben Rezeptions-Schild  Kamera tastet sich an Fensterfront entlang zum Ausschnitt einer strukturierten Hauswand;  aus Schwarzbild erscheint Stück für Stück horizontal geteiltes, rechteckiges Fenster, umrandet von fast schwarzem Fensterrahmen und ebensolcher Haus- wand: im unteren Fenstereck Teil eines Zimmers mit re. Bett und darüber Bild sowie lks. Teil eines Nachttisches mit leuchtender Lampe  Anm.: Fassadenumrandung nimmt etwa zwei Drittel des Bildes ein
34 0'04''	Nah, schräg von re.	Barkeeper im Halbprofil mit festem Blick nach lks.
35 0'26''	Groß, frontal	Pianistin re., angeschnitten, bewegt sich zur Bildmitte

127

129

132

135








136




138

140

142

145









		Bel.: Licht von re.; Hg. bis auf sich spiegelnde Lampe bzw. Straßenlaterne dunkel	148 
36 0'06''	Nah, von halbre.	zwei Herren auf Bartresen gestützt: der Herr lks. im dunklen Anzug, den Kopf um 90° nach re. gewandt, sein Sitz- nachbar in kariertem Jackett re. schaut in dieselbe Richtung; am rechten und linken Br. je eine Person im Anschnitt	149 
37 0'06''	Groß, leicht von lks.	Bel.: heller Hg. (Barbereich)  Klarinettistin (ohne Instrument) re., nach lks. blickend; auf linker Bs. im Vg. und Hg. zwei Herren, teils ange- schnitten	151 
38 0'18''	Halbtotale, von vorn, leicht lks.	Pianistin am Flügel, der nur leicht an- geschnitten ist; im Hg. Pflanze sowie Fensterfront	154 
39 0'08''	Amerikanische, angedeutete Froschperspek- tive, von halblks.	in Bm. aktiver Hornbläser, in einer Eckgruppe sitzend	157 
		Bel.: heimelig ausgeleuchtet; Schattenspiel des Hornisten und der Oberbeleuchtung an Wänden und Mobiliar	160 
			163 









40 0'21''	Nah, von halblks.	musizierende Pianistin	
41 0'06''	Groß, von vorn re.	Klarinettistin re. (im Kopfbereich angeschnitten) mit Blick nach re., sich dann nach lks. wendend; im Hg. zwei Musiker  Bel.: Teil des Rezeptions-Schildes oben re.	
42 0'19''	Amerikanische, von halbre.,  Zoom vor, Halbnahe	Pianistin aktiv am Flügel in Seitenansicht, lks. daneben Pflanze; im Hg. Spiegelungen in der vertikal unterteilten Glasfront: re. solche der Pianistin, mittig das Treiben an der Bar; linke Front von Pianistin und Pflanze überwiegend verdeckt	



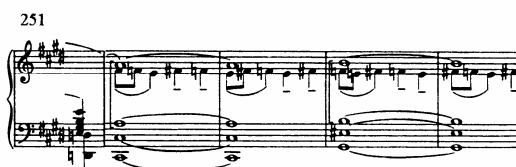
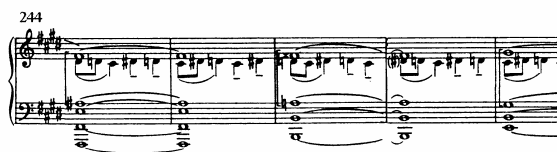
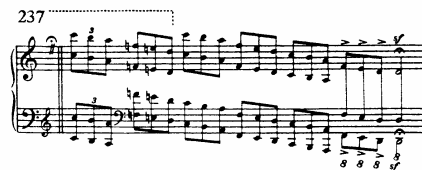
43 0'10''	Halbtotale, angedeutete Vogelperspek- tive, frontal	am Tresen, auf dem Instrumente liegen, sitzen passive Musiker, die alle zu einem Fernsehbildschirm (im oberen rechten Bb.) schauen, auf dem die Pianistin in Naheinstellung zu sehen ist; Tresen verläuft vom unteren Br. Mitte leicht nach oben und dann über Eck zum re. Br.
44 0'10''	Halbnahe, leichte Vogelperspek- tive, von schräg re.	Musiker, dicht gedrängt am Tresen, teils sitzend, teils stehend, in eine Richtung blickend (nach re. oben); einige schmunzeln, lachen, andere sind starr in ihrer Mimik  Anm.: Einstellung wirkt wie Blick herunter vom Fernsehbildschirm auf das Publikum, die Musiker
45 0'12''	Halbnahe, von vorn lks.	Fernsehbildschirm mit Pianistin in Naheinstellung; im linken Bb. röhrenförmige Tresen- lampe sowie eine weitere im rechten oberen Bb., angeschnitten, beide leicht schwankend
46 0'14''	Halbnahe, von halblks.	Pianistin im Profil aktiv am Flügel



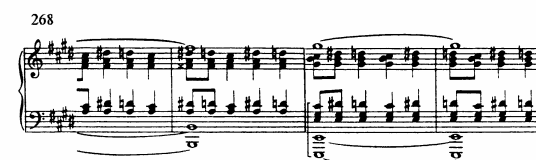
47	Halbnahe	Fernsehbildschirm mit Pianistin in Naheinstellung (wie E-Nr. 45)	205	
0'06''			208	
48	Halbnahe, von leicht re.	Musiker am Tresen sitzend, teils auch dahinter stehend, alle nach re. schauend; im Hg. - bildmittig - die Pianistin aktiv am Flügel; Tresen im unteren Bb. leicht diagonal	211	
0'10''			214	
49	Halbnahe, von vorn lks.	Klarinettistin lks. im Sessel sitzend, Hände im Schoß, blickt von re. nach lks.; im Hg. Motelmobiliar	215	
0'09''			217	
			219	
50	Amerikanische	Pianistin am Flügel, aktiv	220	
0'07''				

51	Halbnahe	Fernsehbildschirm mit Pianistin in Naheinstellung (wie E-Nrn. 45 und 47)	
0'03''			
52	Halbnahe, von vorn, leicht re.	Musiker am Tresen mit Blick nach re. oben	
53	Amerikanische	Pianistin am Flügel, aktiv (wie E-Nr. 50)	
0'05''			
54	Groß, schräg von re.	zwei Herren, teils angeschnitten, mit aufmerksamem Blick nach oben bzw. nach re. oben	
55	Halbtotale, frontal	teils stehende, teils sitzende Musiker, die auf Bildschirm blicken, in Rückansicht; Fernsehbildschirm mit Pianistin mittig oben; re. darunter Rezeptions-Schild, teils verdeckt, lks. auf gleicher Höhe Exit-Schild, angeschnitten	
0'07''			
		Anm.: diagonal am oberen Br. Lampenreihe	

56	Amerikanische	Pianistin am Flügel, aktiv (vgl. E-Nrn. 50 und 53)
0'05''		
57	Halbtotale, leichte Froschperspektive	Musiker am Tresen mit Blick auf Fernsehbildschirm, der die Pianistin zeigt (Großeinstellung); auf Bildschirmausschnitt Zoom zurück von Groß- zur Halbnaheinstellung
0'17''		
		Bel.: Exit-Schild nahezu bildmittig
58	Groß	Saxophonist, leicht nach lks. gewandt, mit Blick nach oben, sein Instrument angesetzt
0'07''		
59	Halbtotale, von vorn lks.	drei Bläser an einem gedeckten Tisch sitzend, aktiv; im Vg. und Hg. Motel-mobiliar
0'10''		
60	Halbtotale	vier Musiker, aktiv, vereinzelt auf Barhockern sitzend oder am Tresen stehend; die beiden Musiker jeweils re. und lks. sind zur Mitte gewandt
0'09''		
61	Halbnahe, von vorn leicht lks.	Hornist und Banjospieler an einem Tisch einander zugewandt sitzend, aktiv; der Saiteninstrument-Spieler lehnt lässig nach hinten, fast liegend; er lächelt seinen Mitspieler an
0'08''		
62	Halbtotale, frontal	drei Cellisten, die in Sesselgruppe vor Fensterfront sitzen und musizieren
0'13''		
		Bel.: im Fenster sich spiegelnde Innenbeleuchtung



63 0'17''	Nah, von re. hinten	aktiver Geiger mit kariertem Jackett lks. vor Spiegelfront stehend (angeschnitten), in der er gänzlich von vorn erscheint
64 0'11''	Halbnahe, frontal	Fensterbild von E-Nr. 33: durch unteres Fenstereck re. zerwühltes Bett; Bild über Bett zeigt tanzendes Paar; lks. Sessel mit darüber gelegter Kleidung sowie leuchtende Nachttischlampe  Anm.: Fensterrahmen und Hauswand bilden schwarzen Rahmen um das Fensterbild
65 0'07''	Totale, Vogelperspektive, leicht von re.	Pianistin aktiv am Flügel, der auf Podest steht; im linken oberen Bb. Sesselgruppe vor halbkreisförmiger Fensterfront  Bel.: Licht schwerpunktmäßig auf Pianistin und Flügeldeckel gerichtet  Anm.: Rundungen von Flügel, Podest sowie halbmondförmiger Spiegel- und Fensterfront bestimmen die Formgebung
66 0'10''	Nah, frontal	Klarinettistin sitzt im Sessel vor holzverkleideter Wand und spielt, blickt nach lks. auf
67 0'03''	Nah, von vorn lks.	Pianistin, aktiv in leichter Seitenansicht  Anm.: re. in Spiegelfront verwischte Spiegelungen
68 0'09''	Halbnahe, von halblks.	Barkeeper im Profil, auf Tresen gelehnt, Tuch faltend, scheinbar vor sich hinpfend, hebt dabei seinen Blick, richtet ihn nach vorn und senkt ihn dann wieder



69 0'07''	Amerikanische, von vorn re.	Klarinettistin im Sessel sitzend re., aktiv, dann ihr Spiel beendend; im Hg. gedeckter Tisch
70 0'05''	Halbtotale	Eingangsbereich des Motels von außen: im linken und mittleren Bb. Teil der Drehtür und der Fensterfront, lks. Straßenlaterne  Anm.: im Bildaufbau E-Nr. 7 vergleichbar
71 0'40''	Nah, von vorn lks.	Pianistin aktiv, sich mit Kopf und Schultern teils stärker bewegend, dann wieder zur Ruhe kommend, blickt nach vorn re.



72 0'05''	Groß, von vorn, leicht re.	Klarinettestin re. im Bild, nach lks. schauend
73 0'17''	Nah	Pianistin aktiv, blickt erneut nach vorn (vgl. E-Nr. 71)
74 0'08''	Amerikanische, leichte Vogelperspek- tive, frontal	Klarinettestin passiv im Sessel mit Blick nach lks.
75 0'20''	Nah, von vorn, leicht lks.	Pianistin aktiv



76 Halbtotale, Pianistin am Flügel, hinter ihr Pflanze  
0'15'' von vorn, leicht lks. sowie lks. Spiegelbild der Pflanze

77 Groß Klarinettistin, lächelt (vgl. E-Nr. 72)  
0'04''

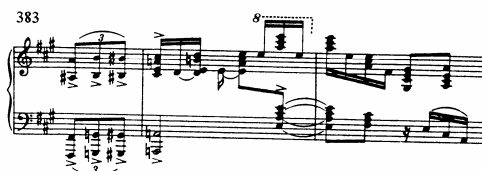
78 Nah Pianistin aktiv (vgl. E-Nr. 75)  
0'12''


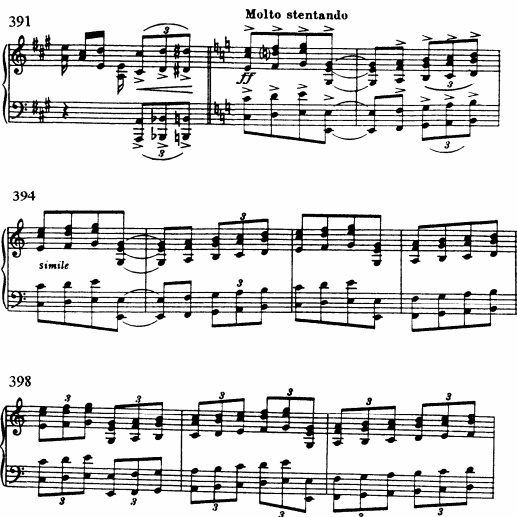

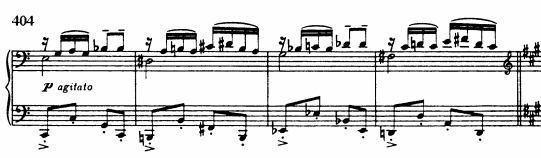

79 Detail, Posaunist im Profil, aktiv, blickt nach  
0'02'' von vorn re. lks.; Teile des Instruments

Bel.: Hg. dunkel



80 0'04''	Groß, von vorn, leicht lks.	Tubabläser aktiv, blickt nach vorn re.; Teile seines Instruments
81 0'06''	Groß	zwei Hornisten aktiv, der eine lks. im Vg., der andere re. weiter hinten, schauen nach vorn lks.
82 0'03''	Halbnahe, frontal	Trompeter-Trio, aktiv; Trompetenstürze des mittleren Musi- kers in Bm.
		Bel.: Hg. dunkel
		Bel.: Hg. dunkel



83 0'03''	Detail, von re., leicht hinten	über die Tastatur schnellende, teils einander überkreuzende Hände	
84 0'08''	Halbtotale, Vogelperspek- tive, von vorn lks.	Pianistin am Flügel, umgeben von aktiven Blechbläsern; am oberen Br. abgerundete Spiegelfront	
85 0'04''	Nah, von vorn, leicht lks.	Fensterbild (ohne dunklen Rahmen): neben Bett, Bild, Tisch mit Lampe sowie Sessel zwei Gläser auf Nachttisch	
86 0'04''	Detail, Froschperspek- tive	Hände der Pianistin, über Tastatur schnellend	
87 0'06''	Nah, von vorn lks.	Pianistin blickt nach vorn	

88  
0'03''

Halbtotale,  
von schräg re.

Streicher, die auf Barhocker sitzen  
und spielen



89  
0'04''

Amerikanische,  
frontal

zwei Querflötisten und zwei Oboisten  
aktiv an einem Tisch, einander zuge-  
wandt



90  
0'08''

Halbtotale,  
frontal

fünfzehnköpfige aktive Big Band mit  
Schlagzeugern in Bm. vor glitzerndem  
Vorhang



91	Nah	blauer Luftballon in Bm., der zerplatzt; Hülle fällt herab
0'02''		
92	Groß, frontal	Barkeeper lächelt, sieht nach re.
0'03''		
93	Halbtotale (eng), von halblks.,  zügiger kreisförmiger Schwenk, teils kombiniert mit fast unmerk- lichen Auf- und Abwärtsbewe- gungen,  Kamera schwenkt leicht hoch, Amerikanische	Pianistin am Flügel (angeschnitten); im rechten Bildteil spiegelt sich neben der Pianistin in Rückansicht die Szenerie an der Bar;  entlang Flügel, vorbei am Eßbereich mit einem Cel- listen, der die Saiten seines Instruments mit Kolophonium einstreicht, dann an einem Herrn am Tisch, der sein Instrument einpackt, einem an seinem Instrument beschäf- tigten Herrn in einem Sessel, weiter an Bläsern im Fahrstuhlbereich, die ebenfalls ihre Instrumente ein- packen, vorbei am Barbereich, an der Eckgruppe mit Instrumente einpackenden Musikern, an der Drehtür und an der Sesselgruppe vor der Fenster- front mit zwei Instrumentalisten,  zur Pianistin am Flügel auf dem Podest sowie zur Klarinettistin, die am Flügel steht, ihr Instrument ansetzt und zu spielen beginnt

429 **Grandioso**

430

432

435

438

441

443

94  
0'09''

Amerikanische,  
leicht von lks.

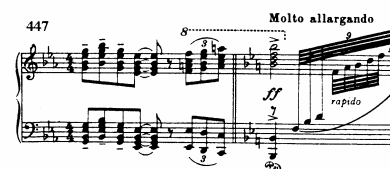
Barkeeper re., in Rückansicht, eine  
Zigarette rauchend, blickt aus Fenster;  
lks. die Drehtür, durch die die Klari-  
nettistin hinaustritt; Barkeeper sieht  
ihr nach

95  
0'13''

Nah,  
von vorn lks.,

Zoom zurück  
und zügiger  
Schwenk  
aufwärts, erst  
nach re., dann  
nach lks.  
schwenkend,  
Halbtotale,  
Vogelperspek-  
tive

Pianistin aktiv



### 5.8.3 Sendedaten zum analysierten Musikfilm

#### George Gershwin - Rhapsody in Blue

Radio-Sinfonieorchester Basel

Klavier: Ilana Vered

Dirigent: Matthias Bamert

Klarinette:	Pamela Hunter
Dirigent/Barman:	Matthias Bamert
Kamera:	Werner Schneider
Ton:	Hansruedi Fleischmann
Schnitt:	Ingrid Budning
Script:	Anne Roetheli
Beleuchtung:	Jürg Burkard
Bauten:	Hansruedi Balmer
Requisiten:	Marianne Leber
Maske:	Marion Nydegger
Kostüme:	Heinz Berner
Ausstattung:	Hans Eichin
Produktionsleitung:	Rosmarie Meyer
Produzent:	Armin Brunner
Regie:	Adrian Marthaler

Schweizer Fernsehen DRS 1981

## 6. Vergleich der beiden analysierten Fernsehsendungen mit dem gleichnamigen Titel „George Gershwin - Rhapsody in Blue“

### 6.1 Das Medium Fernsehen als Darbietungsrahmen zweier programmgestalterisch unterschiedlicher Ansätze

Die beiden Fernsehsendungen mit dem Dirigenten Gerd Albrecht sowie von dem Musikregisseur Adrian Marthaler, die beide den Titel „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ tragen, verdeutlichen in ihrer verschiedenen Machart die besondere Potenz des Mediums Fernsehen: Die künstlerischen Darstellungsmittel Musik, Bild und Wort einschließlich Geräusch ermöglichen bei der Vermittlung desselben Musikwerks vielfältige Gestaltungsformen mit informierenden, bildenden und/oder unterhaltenden Aspekten. Eine wesentliche Aufgabe kommt dabei den Programmachern zu. Sie können nach eigenem Ermessen für Musikwerke einen jeweils spezifischen Darbietungsrahmen schaffen, von Sendungen im abfotografierenden Stil über Probenmitschnitte, Gesprächskonzerte, Dokumentationen, Porträts und Musikfilme bis hin zu experimentell angelegten Produktionen.

Programmgestalter sind mitunter der Kritik ausgesetzt, einer Fernsehsendung ein einseitiges, an eigenen Interessen orientiertes Gepräge zu geben. Doch gerade dadurch, daß Subjekte den Darbietungsrahmen gestalten, ist - neben den vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten durch die Elemente Musik, Bild und Wort, in dieser Arbeit als Mehrelementarität bezeichnet, - eine inhaltlich und formal mannigfaltige Aufbereitung einer bestimmten Thematik, zum Beispiel einer Komposition, möglich.

Die analysierten Fernsehsendungen sind beispielhaft für unterschiedliche Vermittlungsweisen von Musik, die aus der Subjektivität der Programmacher resultieren, geprägt unter anderem von deren Interessen, Erfahrungen, Empfindungen und vor allem auch deren Intentionen.

Der Dirigent Gerd Albrecht vermittelt verschiedene Aspekte zu Gershwins „Rhapsody in Blue“ verbal analysierend und interpretierend, vortragsartig, in pädagogischer Weise, kombiniert mit oftmals Demonstrationscharakter tragenden Musikbeispielen.

Der Regisseur Adrian Marthaler entwickelt zu der Komposition von George Gershwin eine vor allem seiner Phantasie entspringende<sup>242</sup>, eigenständige Bilderzählung.

Während die „Rhapsody in Blue“ in der „Musik-Kontakte“-Sendung von einem im analytischen Umgang mit Musikwerken versierten Vertreter der klassischen Musik

---

<sup>242</sup> Vgl. dazu Aussagen A. Marthalers in: „Die Bilder des Adrian Marthaler“, Sendeteil „Parody Blue“.

vermittelt wird, dessen Medium primär der Konzertsaal, nicht das Fernsehen ist, zeichnet für den Musikfilm der mit sämtlichen Genres des Bildmediums Fernsehen (von Sport- über Informations- bis hin zu Unterhaltungssendungen) vertraute Regisseur Adrian Marthaler verantwortlich, der sich allmählich von einem Allround- zu einem Musikregisseur entwickelt hat.<sup>243</sup>

Beide Sendungen sind ihrer Machart nach exemplarisch, sowohl für die im Rahmen der Reihe „Musik-Kontakte“ gesendeten Folgen mit Gerd Albrecht als auch für die Film-Musikwerke von Adrian Marthaler mit dem Produzenten Armin Brunner.

Gerd Albrecht widmet sich in seinen zumeist aus zwei Teilen bestehenden Gesprächskonzerten<sup>244</sup> jeweils einem Musikwerk oder Ausschnitten eines Musikwerks. Der jeweils erste Teil dieser im abfotografierenden Stil gehaltenen Produktionen setzt sich, je nach Thematik variierend, zusammen aus:

- Beschreibungen und Erläuterungen musikalischer Elemente, zu Instrumenten und Spieltechniken - ergänzt oftmals mit von Gerd Albrecht oder von Musikern dargebotenen Musikbeispielen,
- verbal vermittelten Aspekten zur Werk- und Zeitgeschichte sowie zur Biographie des jeweiligen Komponisten, angereichert mit Anekdoten,
- Vergleichen zu anderen Tonschöpfern bzw. Kompositionen,
- Stellungnahmen, Erlebnisschilderungen und Assoziationsangeboten seitens des Moderators,
- eingeblendetem, dokumentierendem Bild- und Tonmaterial,
- Demonstrationen bühnentechnischer Einrichtungen, die den Blick „hinter die Kulissen“ gewähren (Funktion von Schnürboden, Nebelmaschine u.ä.).

Im zweiten Teil der „Musik-Kontakte“-Sendungen wird die jeweils thematisierte Komposition ganz oder in Teilen, wiederum im Stil abfotografierter Konzerte dargestellt.

Adrian Marthaler verknüpft bei seinen Musikfilmen in Fernsehbilder umgesetzte Empfindungen, Erlebnisse, Eindrücke, Erfahrungen, Assoziationen, Wünsche, Träume, Sehnsüchte, die ihm beim Anhören des jeweils im Zentrum einer Sendung stehenden Musikwerks gekommen sind.<sup>245</sup> Oftmals liegen seinen filmischen Werken auch Handlungen zugrunde. Die Bilderzählungen fungieren als eigenständige Kommunikationsebene, die zwar zu einer Komposition angelegt sind, diese jedoch nicht

---

<sup>243</sup> Vgl. „Die Bilder des Adrian Marthaler“, Sendeteil „Parody Blue“.

<sup>244</sup> Der Begriff Gesprächskonzert ist nach Aussage Gerd Albrechts von ihm selbst geprägt. Dies geht aus einem Interview mit Birgit Schanzen in der Sendung „Profile“ hervor (NDR 1995).

<sup>245</sup> Vgl. „Die Bilder des Adrian Marthaler“, Sendeteil „Parody Blue“.



interpretieren wollen. Das Gestaltungsmittel Wort wird in diesen Produktionen in gesprochener Form vermieden, taucht schriftlich, wenn auch selten - oftmals als Informationsquelle - beispielsweise in Form von Vorspännern, Veranstaltungs- und Werbeplakaten oder auch Leuchtanzeigen auf.

Armin Brunner, Produzent der Musikfilme von Marthaler, formuliert in einem Interview: „Auffallend war, daß Adrian gleich am Anfang sehr schnell so etwas wie eine Pranke zeigte, einen ganz persönlichen Stil entwickelte und nicht ihn erst allmählich erfand oder entwickelte, sondern praktisch in den ersten zwei Jahren schon zwei Proben seines Könnens ablieferte, die für mich heute noch exemplarisch sind. Das ist das ‘Concertino’ von Honegger und die ‘Rhapsody in Blue’, seine zwei ersten Arbeiten, die er für mich gemacht hat.“<sup>246</sup>

Bei den nachfolgend im Rahmen des Vergleichs formulierten Aussagen wird der auf die beiden analysierten Fernsehsendungen konzentrierte Untersuchungsbereich nur selten überschritten.

## 6.2 Der Vermittlungsrahmen: Erscheinungsbild und Nutzungsart

Das Gesprächskonzert „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ ist - wie einige andere Folgen in der Reihe „Musik-Kontakte“ - die Aufzeichnung einer öffentlichen Veranstaltung in der Hamburgischen Staatsoper.

Gerd Albrecht wählt im Rahmen dieser Sendereihe für die Aufführung von Konzerten typische Orte, neben Konzertsälen (beispielsweise wie im Fall der analysierten Produktion) Opernbühnen oder Kirchen. Diese werden nach traditionellen Aufführungsriten genutzt, jedoch durch die Sendeform des Gesprächskonzerts aufgebrochen (nicht wie bei den Produktionen Marthalers mit Spielort Konzertsaal funktional umgewandelt<sup>247</sup>).

Der Konzertsaal der Hamburgischen Staatsoper gliedert sich in den Podiumsbereich (in der Beispielsendung der Aktionsraum für Dirigent, Solistin und Orchester) sowie vorgelagert den Zuschauerraum mit Parkett und gestaffelten Balkonlogen. Mit Ausnahme der eingeblendeten Fotos sind sämtliche Einstellungen innerhalb des

---

<sup>246</sup> Ausschnitt aus einem Interview im Rahmen der Sendung „Die Bilder des Adrian Marthaler“, Sendeteil „Parody Blue“.

<sup>247</sup> Als Beispiel wird der Musikfilm über George Gershwins „Concerto in F“ angeführt, in dem ein Konzertsaal in eine Boxkampfstätte verwandelt worden ist mit einem dunkelhäutigen Pianisten am Flügel als Hauptfigur im Ring.

Konzertsaals der Hamburgischen Staatsoper gemacht und damit auf diesen Raum als Bildquelle begrenzt.<sup>248</sup>

Spezifisch für die Sendereihe „Musik-Kontakte“ ist, daß das Medium Fernsehen als Transportmittel genutzt wird, um das jeweils an einem öffentlichen Darbietungsort stattfindende Gesprächskonzert zu übertragen, und zwar scheinbar real und nicht offensichtlich verfremdet. Der Gebrauch des Mediums Fernsehen zu Übertragungszwecken führt zu einer Doppelung: Zu sehen ist der Darbietungsrahmen Hamburgische Staatsoper im Darbietungsrahmen Fernsehen, gestalterisch auf einem soliden „handwerklichen“ und weniger auf einem kreativen, phantasievollen Einsatz der Darstellungsmittel basierend. Vor dem Hintergrund der in der Anwendung von Wort und Musik ersichtlichen lehrhaften Vermittlungsweise Albrechts erscheint das Medium Fernsehen als pädagogisch-didaktisches Mittel.

In einer Reihe von Einstellungen, die den Saal der Hamburgischen Staatsoper überblickartig abbilden (Total- und Weiteinstellungen), sind Personen des Aufnahmeteams sowie fernsehtechnische Geräte auf dem Bildschirm sichtbar.<sup>249</sup> In der Fernsehpraxis gilt es als Grundregel, Teile von Fernsehkameras, Mikrofonen und anderer Technik in Einstellungen zu vermeiden. Ob das dennoch häufigere Erscheinen mit dem in dieser Sendereihe mitunter eingeflochtenen Vermittlungsaspekt zu erklären ist, „den Blick hinter die Kulissen zu gewähren“, ist anzunehmen.

Festzuhalten ist, daß solche Einstellungen die Doppelrolle der Fernsehzuschauer dieser Musiksendung aufdecken. Zum einen befinden sie sich als Rezipienten am Fernsehbildschirm in der Rolle von „Zaungästen“, die dem audiovisuell gestalteten und dabei auch inszenierten Geschehen mittelbar beiwohnen. Die Sendung trägt für die Adressaten am Fernsehbildschirm, auch sofern zeitlich versetzt ausgestrahlt, Ereignischarakter. Zum anderen wird mit der Vielzahl an Frontaleinstellungen mit kleineren Einstellungsgrößen, insbesondere den häufigen Nah- und Halbnah-Einstellungen mit Gerd Albrecht, der Fernsehteilnehmer direkt angesprochen (vergleichbar dem Publikum im Konzertsaal der Hamburgischen Staatsoper, den unmittelbaren Empfängern). Dabei wird der Anschein von Authentizität gegeben.

---

<sup>248</sup> Erwähnt wird, daß die Wirkung von Einstellungen enger oder auch weiter gefaßter Bildquellen stark abhängt von der Art der Kameraführung und der Montage. Eine Bildquelle wie ein Konzertsaal wirkt bei einer Sendung im abfotografierenden Stil beispielsweise begrenzter als bei einer Darbietungsform mit ungewöhnlicher Perspektivwahl, Ausnutzung von Einstellungsgrößen Nah und Groß, überraschenden Einstellungsfolgen und bildtechnischen Tricks.

<sup>249</sup> Dazu gehören die Einstellungen Nrn. 1, 37, 39, 45, 57, 69, 74, 103, 108, 122 und 124. Des weiteren sind auch bei Einstellungen mit kleineren Wirklichkeitsausschnitten fernsehtechnische Mittel sichtbar, so in den Einstellungen Nrn. 65, 67, 72 und 102.

Adrian Marthaler wählte für die „Rhapsody in Blue“ von Gershwin einen für die Aufführung eines Klavierkonzerts ungewöhnlichen Ort: den Aufenthalts- bzw. Empfangsraum eines amerikanischen Motels mit Bar, Speisesaal und Sitzgruppen sowie dem Vorplatz, eingewoben ferner für einige wenige Einstellungen ein Motelzimmer sowie eine Bühne.<sup>250</sup> Es handelt sich um für den Musikfilm wirklichkeitsnah gestaltete Studiobauten, im Stil angelehnt an die 30er, 40er Jahre. Die Spielstätte trägt mit dem durch die Architektur bzw. durch Einrichtungsgegenstände hervorgerufenen Spiel runder Formen und gerader Linien, dem wenigen Mobiliar und den oftmals im Hintergrund dunklen Einstellungen stilisierte Züge. Zudem hebt die Schwarzweiß-Farbgebung Details der sparsam eingerichteten Raumzonen hervor. Die Materialwahl (Holz, Spiegelglas, Fensterglas) sowie die oftmals winkelförmige Anordnung der Bauten wirken dem Mangel der Zweidimensionalität des Fernsehbildschirms entgegen. Der Regisseur bildet den in verschiedene Bereiche gegliederten Spielraum Motel mannigfaltig ab. Nur selten ist eine bereits gezeigte Raumansicht wiederholt eingearbeitet. Die Zuschauer werden mit der Spielstätte erst nach und nach vertraut gemacht, erhalten ausschnittweise Ansichten in einer Art Puzzletechnik. Erst zum Schluß (E-Nr. 93) werden die bisher zu sehenden Teilansichten des Motellinneren - mit Ausnahme des Motelzimmers (Außeneinsicht) - mittels Schwenk zu einem Ganzen gefügt.

Das Geschehen in und vor dem Motel wird im wesentlichen von den auf verschiedene Weise in Beziehung tretenden Handlungsträgern bestimmt (mit Ausnahme des Barkeepers - gespielt vom Dirigenten des Radio-Sinfonieorchesters Basel, Matthias Bamert - sämtlich Musiker), insbesondere von den einzigen beiden weiblichen Personen, deren Interaktionen durch das Verhalten von Barkeeper und Musikern ergänzt oder kontrapunktiert werden. Dies ist erkennbar in Einstellungen mit dem Wechselspiel-, dem Spiel- und auch dem Blick-Motiv. Die Konstellation Mensch - Raum spielt dabei eine wichtige Rolle. Sie kennzeichnet Nähe, markant beispielsweise innerhalb der Einstellung Nummer 93, das im Ablauf des Musikfilms einzige, gemeinsame Ins-Bild-Setzen von Pianistin und Klarinetttistin, sowie Distanz, beispielsweise in den Bild-in-Bild-Einstellungen Nummern 43, 45, 47, 51, 55 und 57, bei denen eine aufmerksame Musikerschar das Spiel der auf einem Bildschirm eingeblendeten Pianistin verfolgt.

Marthaler nutzt das Fernsehen als übertragendes Medium und darüber hinaus vor allem als künstlerischen Darbietungsrahmen.<sup>251</sup> Die Szenen der Bilderzählung sind eigens für das Medium Fernsehen gestaltet.

---

<sup>250</sup> Gemeint ist Einstellung Nr. 90 mit einer Big Band vor glitzerndem Vorhang.

<sup>251</sup> In der analysierten „Musik-Kontakte“-Produktion steht die übertragende Funktion des Fernsehens im Vordergrund.

Marthaler hat in der Produktion „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ einen fiktiven, wirklichkeitsnah konstruierten Spielraum für seine Bilderzählung geschaffen. Er macht dabei gezielt Gebrauch von dramaturgischen Möglichkeiten des Fernsehens wie schnellem Ortswechsel (z.B. Motelhalle, dann Motelzimmer in E-Nr. 33 oder Szenerie im Speisezimmer des Motels, dann Big Band-Passage in der Einstellungsfolge Nrn. 89/90), dem Einsatz inszenierter Einlagen (nebst bereits angeführtem Auftritt der Big Band das Zerplatzen des Luftballons in E-Nr. 91), immer wieder andersartigem Ins-Bild-Setzen des zentralen Handlungsortes durch variantenreichen Einsatz kamera- und auch lichttechnischer Mittel.

Ein kleiner Exkurs bezüglich der Spielorte in den narrativen Film-Musikwerken Marthalers, die zumeist stilisierte Züge tragen, ist nachfolgend eingeschoben. Unterschieden werden können:

- konstruierte, mal an die Wirklichkeit angelehnte, mal unreal im Studio gestaltete Räume (neben der Fernsehsendung George Gershwin „Rhapsody in Blue“ beispielhaft dafür auch Maurice Ravel „Tzigane“, Arnold Schönberg „Transfigured Night Opus 4“, Fred Martin, Klavierkonzert Nr.2),
- für die Aufführung von Konzerten typische Veranstaltungsorte, die jedoch verfremdet werden (z.B. in Camille Saint-Saëns „Danse macabre“, George Gershwin „Concerto in F“, Eugen d' Albert, Klavierkonzert in E-Dur),
- reale, aber für die Aufführung dieser Musik ungewöhnliche Orte, in die der Regisseur das Agieren von Dirigent und Musikern einbettet. Dazu gehören beispielsweise Flughäfen und bevorzugt Museen, und
- neutrale Orte ohne Raumfunktion, Studioräume ohne Gliederung durch Bauten, bei denen der Hintergrund mitunter verschiedenfarbig gestaltet ist (das Bildmaterial zeigt konzentriert spielende Musiker; Beispiele dafür sind die Produktionen Wolfgang Amadeus Mozart „Eine verklärte Nachtmusik“ und Arthur Honegger, Konzert für Klavier und Orchester).

Die Nutzung des Fernsehens als künstlerischen Darbietungsrahmen legt die Rolle der Fernsehzuschauer als unmittelbare Adressaten der Musikfilme Marthalers fest. Diese erfahren in der „Rhapsody in Blue“-Sendung mehr als die an der Handlung beteiligten Personen, erhalten die wenn auch rätselhafte Ansicht eines Motelzimmers, dann die einer Big Band und werden mit einem blauen Luftballon konfrontiert. Mit all diesen Bildeinheiten wird der zentrale Handlungsort Empfangshalle des Motels und damit die primäre Geschehensebene verlassen. Der inszenierte Charakter wird deutlich.<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> Auch das Gesprächskonzert trägt inszenierte Züge. Beispielhaft dafür ist das Ins-Bild-Setzen des Dirigenten und Moderators Gerd Albrecht.

Ein raffinierter Effekt entsteht durch die insbesondere in der Solo-Sequenz mitunter passiven Musiker, die das Musizieren zum Beispiel der Pianistin sichtlich aufmerksam wahrnehmen. Sie schlüpfen wie die Fernsehzuschauer zeitweilig in die Rolle des Publikums. Die Trennung zwischen Machern und Nutzern wird in diesen Passagen verwischt, Nähe wird vermittelt.

### 6.3 Sendeaufbau und inhaltliche Anlage

Bevor die wesentlichen Merkmale zu Form und Inhalt beider Fernsehsendungen miteinander verglichen werden, ist ein Eindruck der Verfasserin vorangestellt, der in der Frühphase der Beschäftigung mit den dieser Untersuchung zugrunde liegenden Produktionen entstand.

Der Musikfilm Marthalers erschien als eine auf Intuition beruhende, am Schneidetisch teils spontan gestaltete Musik-Bild-Produktion.<sup>253</sup> - Die auf Vermittlung angelegte Sendung mit Gerd Albrecht mutete hingegen an als im Vorfeld redaktionell erarbeitet, inhaltlich und formal gegliedert, kurzum konstruiert.

Die Analyseergebnisse zum Sendeaufbau und zur inhaltlichen Anlage überraschen hinsichtlich dieser ersten Einschätzung.

Für den Aufbau des in dieser Untersuchung analysierten Teils A der „Musik-Kontakte“-Sendung konnte grob eine Dreigliedrigkeit festgestellt werden, sich zusammensetzend aus einem knapp achtzehn Minuten dauernden, dominierenden Mittelteil sowie zwei diesen umschließenden Ton-Bild-Blöcken von gleicher Länge. Jede der drei Sendeteile besteht wiederum aus mehreren Sequenzen, die den übergeordneten audiovisuellen Einheiten jeweils ein spezifisches, inhaltliches und auch formales Gepräge geben. Die dreigegliederte Produktion mit Einleitungs-, demonstrierendem Mittel- und exkursartigem Schlußblock mit angehängter Überleitungs-Sequenz ist geradezu als Musterbeispiel für formale Ausgewogenheit zu bezeichnen.

Bei Durchsicht der Sequenzeinheiten bezüglich der jeweils verarbeiteten Themen wird hingegen deutlich, daß auf eine inhaltlich durchstrukturierte Anlage verzichtet worden ist. Wenn Gerd Albrecht einige Aspekte auch wiederholt aufgreift und unter anderem Gesichtspunkt beleuchtet, bauen die Sequenzen inhaltlich nicht aufeinander auf. Vielmehr sind in den Sendeeinheiten verschiedene Aspekte zur Werk- und Zeitgeschichte, zur Biographie Gershwins oder auch zu Stilelementen des Jazz mosaikartig

---

<sup>253</sup> Dieser Eindruck mag unter anderem dadurch entstanden sein, daß die „Rhapsody in Blue“-Sendung die erste von der Verfasserin gesehene Produktion des Fernsehregisseurs Adrian Marthaler ist, der Blick auf Typisches seiner Werke also noch ungeübt war.

aneinandergefügt. Die Themenblöcke, zwischen denen seitens des Moderators keine der Verständlichkeit dienlichen Beziehungen hergestellt werden, sind austauschbar, in der Reihenfolge veränderbar.

Das Analyseergebnis zum Aufbau von Teil A der „Musik-Kontakte“-Sendung bestätigt den anfänglichen Eindruck somit nur in formaler Hinsicht.<sup>254</sup>

Anders verhält es sich mit dem Untersuchungsergebnis des Musikfilms Marthalers im Vergleich zum anfänglichen Eindruck. Die an der Bildebene orientierte Analyse zum Sendeaufbau ergab überraschend eine dreigegliederte, an die Struktur eines Dramas erinnernde und dabei mustergültige Anlage. Diese besteht aus drei etwa gleich langen Sequenzen mit vergleichbarer Einstellungsanzahl: der in die Handlung einführenden Mosaik-Sequenz, der motivisch konzentriert angelegten Solo-Sequenz und der zweigeteilten dritten Sendeeinheit mit der zum Höhepunkt führenden leitmotivischen Dialog-Sequenz und der spannungsreichen Schlüssel-Sequenz. Die Bildebene wird bestimmt von den in Sequenz I aufgestellten Motiven, dem Wechselspiel-, dem Spiel-, dem Blick- und dem Fensterbild-Motiv. Diese werden dann in den verschiedenen Teilen des Musikfilms verarbeitet, variiert, teils dominierend eingeflochten und kombiniert.

Die so gestaltete Bilderzählung korrespondiert in ihrer Machart mit der musikalischen Struktur der dem Musikfilm zugrunde liegenden Komposition. Christian Martin Schmidt schreibt in seinem analytischen Vorwort zu der bei Eulenburg erschienenen Studienpartitur: „Die Rhapsody in Blue ist eine auf motivisch-thematischen Gestalten beruhende Komposition“. Und weiter heißt es: „Ausgangspunkt der formalen Konzeption ist somit nicht etwa eine vorgegebene Gesamtdisposition, in die diese Gestalten eingepaßt werden, sondern es sind die musikalischen Einzelheiten selbst, und ihre Anordnung stellt den zweiten Schritt der kompositorischen Ausarbeitung dar.“<sup>255</sup>

Die verwandte Struktur von Musik- und Bildebene fungiert als formal verbindendes Element der beiden inhaltlich eigenständigen Kommunikationsebenen.

---

<sup>254</sup> Die inhaltliche Ebene weist bei Betrachtung der gesamten Sendung, d.h. einschließlich des nicht analysierten Teils B, eine Dreigliederung auf, sich zusammensetzend aus einem Gershwin-Block, einem Exkurs-Block, in dem sich Albrecht von der „Rhapsody in Blue“ thematisch entfernt, (beide Teil A) und wiederum einem Gershwin-Block (Teil B).

<sup>255</sup> Schmidt, Chr. M., Vorwort zur Studienpartitur, S. V.

## 6.4 Die Bildebene

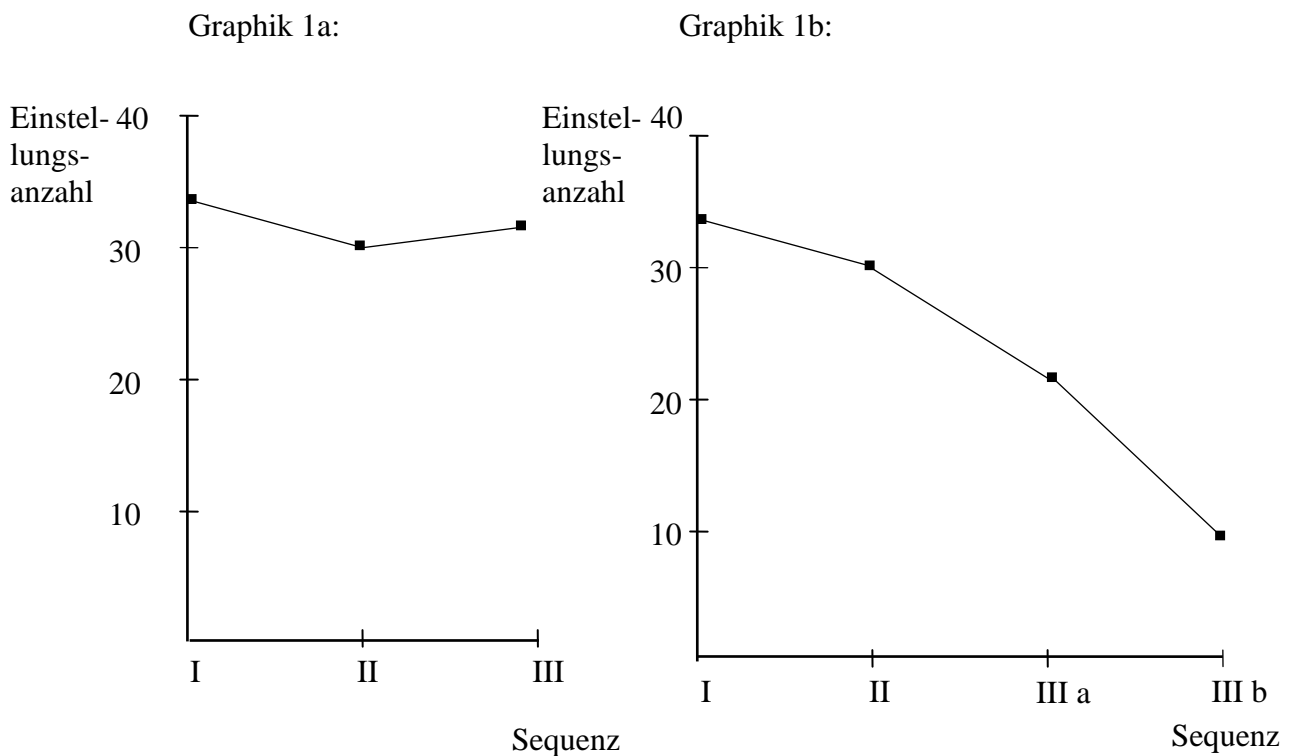
### 6.4.1 Die Einstellungsanzahlen und ihre Struktur

Während die Bildebene vom analysierten Teil A des gut halbstündigen Gesprächskonzerts in der Hamburgischen Staatsoper 125 Einstellungseinheiten aufweist, zeigt der narrative Musikfilm über Gershwins „Rhapsody in Blue“ in der nur etwa halb so langen Sendezeit mit 95 Einstellungen eine zahlenmäßig deutlich belebtere Bildgestalt.

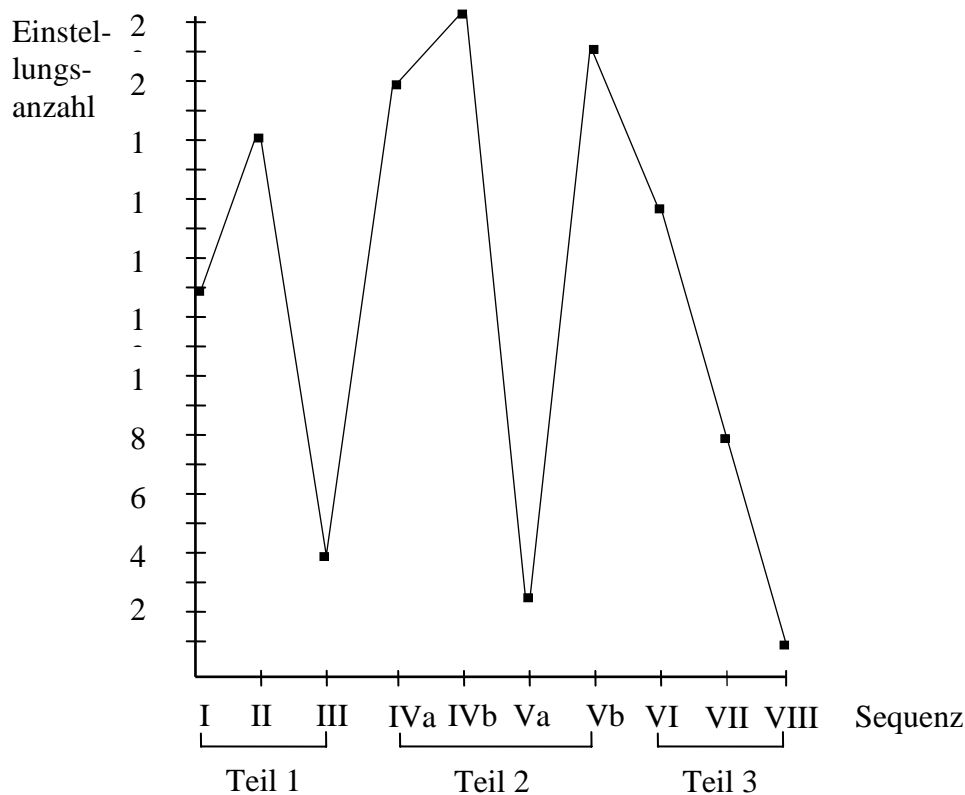
Beide Sendungen unterscheiden sich auch bezüglich der Verteilung der Einstellungen in den Sendeeinheiten. In der narrativen Musik-Bild-Produktion entfällt etwa ein Drittel aller Bildeinheiten auf jede der drei Sequenzen. In der Sendung aus der Reihe „Musik-Kontakte“ hingegen weichen die Einstellungsanzahlen pro Sendephase stark voneinander ab.

Die folgenden Graphiken zeigen die völlig voneinander abweichende Entwicklung hinsichtlich der Einstellungsanzahlen im Verlauf beider Musikproduktionen.

Graphiken 1a und 1b: Entwicklung der Einstellungsanzahlen im Musikfilm von Adrian Marthaler



Graphik 2: Entwicklung der Einstellungsanzahlen im Gesprächskonzert mit Gerd Albrecht



Die Graphik 1a verdeutlicht die zahlenmäßig nahezu gleichbleibende Einstellungsstruktur im Gesamtverlauf des narrativen Musikfilms. Die Graphik 1b, in der die Zweigliedrigkeit der dritten Sequenz berücksichtigt ist, veranschaulicht durch den kontinuierlich fallenden Kurvenverlauf die Abnahme der Einstellungsanzahlen im Verlauf des Geschehens. Diese Entwicklung hat eine dramaturgische, die Handlung vorantreibende Funktion.

Ganz anders verläuft dagegen die Einstellungskurve der „Musik-Kontakte“-Sendung (Graphik 2). Der anfangs mittlere bildliche Bewegungsgrad wird in Sequenz II gesteigert, bevor er in Sequenz III erstmals in der Sendung ein zahlenmäßiges Einstellungstief erlangt. Im nachfolgenden, dominierenden Mittelteil sind die größten Differenzen hinsichtlich der Einstellungsanzahl festzustellen. Die enge Folge der von den Einstellungen zahlenmäßig stärksten Sequenzen (IV a, IV b und V b) der Sendung ist lediglich von der bildlich als Atempause zu bezeichnenden Sequenz V a unterbrochen. Der aus den Sendeeinheiten VI bis VIII bestehende Teil zeigt schließlich eine kontinuierliche Abnahme der Bildeinheiten, die den Sendeteil A visuell sanft beschließt.



Hinsichtlich der Einstellungsanzahlen wird abschließend auf ein Verzahnen von Ton- und Bildebene in beiden Produktionen hingewiesen.

In der narrativen Fernsehsendung ist die Tonebene lediglich mit dem Spiel der „Rhapsody in Blue“ von George Gershwin besetzt. Die tonal kontinuierliche Linie spiegelt sich auch in der zahlenmäßig übereinstimmend gestalteten Bildebene aller drei Sequenzen wider.

In der „Musik-Kontakte“-Sendung wechseln auf der Tonebene verbale mit musikalischen Passagen von unterschiedlicher Länge einander ab. Mit diesem Wechsel konform erscheint auch die unterschiedliche Einstellungsanzahl der Sequenzen. In der Regel gilt: Tragen die verbalen Passagen erzählerischen Charakter, ist die Bildebene mit wenigen Einstellungswechseln zurückhaltend gestaltet. Sie läßt der Phantasie der Adressaten Freiräume. Anders verhält es sich, wenn das Wort - kombiniert mit demonstrativen Musikblöcken - erläuternd, pädagogisch-didaktisch eingesetzt ist, also lediglich auf Nachvollzug seitens des Publikums ausgerichtet ist. Dann zeigt die Bildebene hinsichtlich der Einstellungsanzahlen die visuell abwechslungsreichste Gestalt. In Sequenzen mit hohem Musikanteil bewegt sich die Anzahl der Bildeinheiten dagegen bei der für diese Fernsehsendung durchschnittlichen Einstellungsanzahl von 12,5 pro Sequenz.

#### 6.4.2 Zu den Einstellungslängen allgemein und der Bildmotive im besonderen

In beiden motivisch primär auf Personen ausgerichteten Fernsehsendungen gibt es eine Hauptfigur, deren Rolle sich unter anderem im prozentualen Sendeanteil widerspiegelt. Der für das Gesprächskonzert gewählte abfotografierende Stil führt durch das der Sendung zugrunde liegende Wort-Musik-Verhältnis von etwa 2 : 1 zu einem schwerpunktmäßigen Ins-Bild-Setzen des Moderators Gerd Albrecht. Außer in den Sequenzen I, II und VI ist Albrecht in allen anderen Sendeeinheiten zu 53 % (Sequenz VII) und mehr visuell dominierend abgebildet. Als Motiv mit Gegengewichtsfunktion fungieren in dieser Sendung die Orchestermusiker, einzeln, in kleinen Gruppen oder gesamt spielerisch aktiv. Sie bestimmen das bildliche Geschehen in den Sendeeinheiten I und VI und werden in den Demonstrations-Sequenzen als kontrastierendes Bildmaterial zu den überwiegenden Einstellungen mit Gerd Albrecht eingesetzt mit einem Anteil von jeweils rund einem Drittel.

In der narrativen Musikproduktion ist in Übereinstimmung mit der kompositorisch auf das Klavier ausgerichteten „Rhapsody in Blue“ die Pianistin zentrale Figur.

Ihre - mit den anderen Einstellungsmotiven verglichen - im Sendeverlauf kontinuierliche, hohe visuelle Präsenz wird insbesondere in den Sequenzen II und III a mit rund 46 bzw. rund 58 % deutlich.

Als motivischer Ergänzungs- und auch Gegenpol sind die Kombi-Einstellungen eingesetzt, die die visuelle Gestalt der Sequenzen I mit 46 % und III b mit 50 % bestimmen, sowie die Musiker - einzeln oder in Gruppen, aktiv oder passiv -, die in Sequenz II mit 34,3 % als bildliches Kontrastelement zum Zentralmotiv erscheinen.

Die Klarinetistin, das Gegenüber der Pianistin und neben dieser einzige weibliche Darstellerin der Musik-Bilderzählung, ist zwar selten, jedoch kontinuierlich ins Bild gesetzt. Lediglich in der Dialog-Sequenz ist sie in Einstellungen allein zu sehen, und zwar zu knapp einem Fünftel der Sendezeit. In der ersten sowie der letzten Sendeeinheit ist die Klarinetistin ausschließlich in Kombination mit anderen Personen sowie mit hervortretenden Raumausschnitten und damit nicht als zentrales Motiv zu sehen.

Bezüglich der wesentlichen Motive des Musikfilms wird noch festgehalten, daß die im Gesamtverlauf der Sendung durchweg präsente Pianistin überwiegend alleiniges Motiv in den jeweiligen Einstellungen ist. Bei den Musikern sowie der Klarinetistin ist hingegen die Tendenz zu erkennen, daß diese anfangs nur in Kombi-Einstellungen integrierten Motive im Verlauf der Handlung auch als zentraler Bildinhalt in Einstellungen gewählt worden sind.

Nachfolgend sind die Bildmotive und deren Einstellungslängen pro kleinster filmischer Einheit verglichen.

Bereits hinsichtlich der Gesamt-Einstellungsanzahl im Verhältnis zur Gesamtdauer beider Sendungen ist eine belebtere Bildstruktur des narrativen Musikfilms gegenüber dem Gesprächskonzert festgestellt. In unmittelbarem Zusammenhang damit steht auch die voneinander abweichende, durchschnittliche Sendedauer einer Einstellung. Sie liegt im Gesprächskonzert aus der Hamburgischen Staatsoper bei rund sechzehn Sekunden, bei der filmischen Musiksendung dagegen bei knapp zehn Sekunden.

In beiden Sendungen ist den Hauptfiguren jeweils die größte Variationsbreite an Einstellungszeiten eingeräumt. So weisen die Einstellungen mit der Pianistin in der Musik-Bilderzählung zwei bis maximal 40 Sekunden auf, die mit Gerd Albrecht im Gesprächskonzert drei Sekunden bis eine Minute 45 Sekunden. Auch entfallen auf diese beiden Personen überwiegend bzw. ausschließlich die Einstellungen mit längerer Sendedauer. Im Musikfilm bilden fünf der insgesamt sieben längeren Einstellungen mit einer Dauer zwischen 21 und 40 Sekunden die Pianistin ab, wobei sie viermal allein ins Bild gesetzt ist. Im Gesprächskonzert sind alle Einstellungen mit einer Dauer von mehr als 45 Sekunden Gerd Albrecht vorbehalten.

Während der Dirigent und Moderator jedoch prozentual überwiegend in längeren Einstellungen integriert ist, liegt der Schwerpunkt der Einstellungen mit der Pianistin im narrativen Fernsehwerk bei solchen bis zu fünfzehn Sekunden Länge.

Die differierenden Einstellungslängen verdeutlichen die unterschiedliche Art des Ins-Bild-Setzens der Hauptfiguren. Im Musikfilm wird die Hauptrolle der Pianistin mit vergleichsweise kürzeren Einstellungen auf zurückhaltende Weise visuell kenntlich gemacht. Ihre Rolle, eingewoben in die auf Beziehungen beteiligter Personen basierende Handlung, wird den Rezipienten im Verlauf des Geschehens nach und nach vermittelt.

Die zentrale Stellung Gerd Albrechts teilt sich den Rezipienten von Anbeginn der Musiksendung mit. Er ist nach den beiden einleitenden Sequenzen (der Einleitungs- und der Frage-Antwort-Sequenz) insbesondere wegen seiner Doppelrolle als Dirigent und Moderator kontinuierlich, in überwiegend langen Sendepassagen und gegenüber den übrigen Motiven dominant in Szene gesetzt.

Für Einstellungen mit den weiteren Motiven in beiden Produktionen gilt hinsichtlich ihrer Dauer, daß sie sich schwerpunktmäßig im Bereich der jeweils durchschnittlichen Einstellungslänge bewegen.

So sind in der narrativen Fernsehproduktion Marthalers die Einstellungen mit der Klarinettistin sowie mit den Musikern vergleichbar, bewegen sich zwischen zwei und siebzehn Sekunden. Deren Kernzeiten liegen bei einer Dauer bis zu zehn Sekunden. Ferner ist der Barkeeper (Dirigent) maximal neun Sekunden im Bild, die Motelansichten bewegen sich zwischen fünf und zehn Sekunden, und auch die arrangierten Motive sind im Mittel acht Sekunden eingeblendet.

Die im Schnitt längere Einstellungsdauer im Gesprächskonzert hat zur Folge, daß Bildeinheiten mit einzelnen Musikern bis zu einer knappen halben Sendeminute reichen, ebenso Zwischenbilder, solche mit Orchesteransichten teils leicht darüber liegen und sich beispielsweise auch die Einstellungen mit der Pianistin Brigitte Engerer durchschnittlich bei vierzehn Sekunden bewegen.

Bezüglich des Zusammenhangs zwischen Bildmotiv und Einstellungslänge ist betreffs des Hauptmotivs der Sendung im abfotografierenden Stil und des zentralen Ergänzungs- bzw. Kontrastmotivs festzuhalten: Gerd Albrecht ist überwiegend in Einstellungen mit längeren Sendezeiten abgebildet. Für Einstellungen mit Orchestermitgliedern sind dagegen kürzere Sendezeiten spezifisch.

Die Gegenüberstellung der prozentualen Anteile von kürzeren und längeren Einstellungszeiten der beiden Fernseh-Musiksendungen ergibt:

80 % von den insgesamt 125 Einstellungen der auf Vermittlung ausgerichteten Sendung aus der Hamburgischen Staatsoper sind maximal 20 Sekunden eingeblendet. Stärkste Gruppe darunter bilden die sechs- bis zehnssekundigen Einstellungseinheiten mit 30,4 %.

Noch deutlicher ist die Verteilung im Musikfilm. Dort liegt die Gruppe der bis zu 20 Sekunden eingeblendeten Motive bei 92,6 %. Am stärksten ist auch in diesem Analysebeispiel die Gruppe der Einstellungszeiten von sechs bis zehn Sekunden vertreten, nämlich mit 40 %.

Bleibt für Einstellungen mit zeitlich ausgedehnteren Ansichten der gewählten Motive exakt ein Fünftel im Gesprächskonzert aus der Hamburgischen Staatsoper gegenüber nur 7,4 % im Fernseh-Musikwerk Marthalers.

In beiden Sendungen schafft die deutliche Bevorzugung kürzerer Einstellungen und daraus resultierend ein schnelleres Schnitttempo eine hinsichtlich der zeitlichen Struktur visuell abwechslungsreiche, dramaturgisch spannungsschaffende Gestaltlinie.

#### 6.4.3 Wahl und Verteilung der Einstellungsgrößen

In beiden Sendungen werden die fernsehgeeigneten Einstellungsgrößen bevorzugt eingesetzt. Im ersten Analysebeispiel sind für knapp drei Fünftel aller Einstellungen (59,2 %) die Größen Nah und Halbnah gewählt, im zweiten Analysebeispiel für zwei Fünftel der Bildeinheiten (40 %).

Die oftmals Distanz schaffenden Einstellungsgrößen Halbtotale und Totale sind im Gesprächskonzert für etwa jede vierte Bildeinheit gestaltgebend eingesetzt (27,2 %). Im narrativen Musik-Bild-Werk sind diese Größen fast genauso stark (26,3 %). Dabei ist die Einstellungsgröße Halbtotale für etwa jede fünfte Einstellung (22,1 %) charakteristisch. In beiden Sendungen übernehmen die relativ häufig eingesetzten Halbtotale und Totale belebende sowie auch Gegengewichts-Funktion gegenüber den dominierenden Nah- und Halbnah-Einstellungen.

Die extremeren Einstellungsgrößen sind in beiden Sendungen, mit Ausnahme der Groß-Einstellungen im Analysebeispiel 2 (=13,7 %), sparsam eingesetzt.

Das Verhältnis der kleinen zu den großen Wirklichkeitsausschnitten differiert im Vergleich beider Sendungen um einen leichten Mehranteil der kleinen Ausschnitte im Gesprächskonzert: Es beläuft sich in der Sendung mit Gerd Albrecht auf etwa 2 : 1, in der bilderzählerischen Musiksendung auf etwa 3 : 2.

In der „Musik-Kontakte“-Sendung bildet lediglich die sich formal und inhaltlich erheblich von der übrigen Sendeeinheiten unterscheidende Parallelismus-Sequenz mit einem stärkeren Anteil größerer gegenüber kleinerer Wirklichkeitsausschnitte eine Ausnahme.

Typisch für das Gesprächskonzert ist, daß inhaltlich ähnlich strukturierte Sequenzen bezüglich der Einstellungsgrößen zumeist eine ähnliche Verteilung aufweisen: In wortgeprägten Sendepassagen überwiegen die kleinen Wirklichkeitsabbildungen zum Teil deutlich, in musikgeprägten hingegen sind beide Einstellungsgruppierungen etwa gleich verteilt.

Für die narrative Produktion ist dem inhaltlichen Aufbau entsprechend eine Entwicklung auszumachen

- von anfangs mehr großen Wirklichkeitsausschnitten in Sequenz I (die Zuschauer werden langsam mit der Handlung vertraut gemacht),
- zu überwiegend kleinen in den Sequenzen II und III a (den Zuschauern wird das Wahrnehmen selbst differenzierter mimischer und gestischer, aufschlußgebender Regungen der beteiligten Personen ermöglicht),
- hin zu einem ausgewogenen Verhältnis von großen und kleinen Einstellungsgrößen in Sequenz III b (der Lösung des Konflikts folgt die Distanznahme vom Geschehen).

#### 6.4.4 Zum Wesen der Bildebenen

Die bildgestalterische Ebene der beiden analysierten Fernsehsendungen ist formal, inhaltlich sowie in ihrer Funktion<sup>256</sup> - trotz vergleichbarer bildlicher Merkmale wie beispielsweise bevorzugter Einstellungszeiten und -größen oder auch der fast ausnahmslos auf Bildschnitt beruhenden Montagetechnik - jeweils von ganz eigenem Gepräge.<sup>257</sup>

Die visuelle Ebene im Gesprächskonzert ist nicht eigenständig. Das beweist die Betrachtung der Einstellungsfolgen bei abgeschaltetem Ton. Erst die im Wechsel von Musik und Wort gestaltete, dominierende Tonebene, zu der die Bildebene während der gesamten Sendung ergänzend angelegt ist, wirkt sinnstiftend. Die auf die Synthese mit

---

<sup>256</sup> Beide Bildebenen rufen durch ihre unterschiedliche Gestalt, wie u.a. K.-E. Behne in Untersuchungen zur Rezeption feststellt, völlig unterschiedliche Wirkungen hervor. Rezeptionspsychologische Fragestellungen bleiben jedoch in vorliegender Arbeit wegen der Beschränkung auf das >Wie<, also auf die Art der Anwendung fernsehmedialer Mittel von Musiksendungen, unberücksichtigt.

<sup>257</sup> Wie aus den jeweiligen Sendedaten hervorgeht, differiert die Anzahl der eingesetzten Kameras in den beiden Produktionen stark. Im Gesprächskonzert wurde mit sechs Kameras, im Musikfilm lediglich mit einer Kamera gearbeitet.

der Wort-Musik-Ebene angewiesenen Bildeinheiten der Sendung sind auf sofortiges Erfassen seitens der Fernsehzuschauer ausgerichtet. Dies bedingt der zugrunde liegende abfotografierende Stil, bei dem die jeweils zu hörende Tonquelle sowie die Einstellungsmotivik deckungsgleich gestaltet sind.

Aus dem abfotografierenden Stil sowie der damit verbundenen bewußt begrenzten Wahl an Einstellungsmotiven vom Darbietungsort Hamburgische Staatsoper - wenn auch mittels verschiedener Perspektiven, Einstellungsgrößen und -längen, Kamerabewegungen, unterschiedlichem Lichteinsatz variabel ins Bild gesetzt und mit eingeblendetem Fotomaterial angereichert - resultiert das Prinzip des immer Wiederkehrenden, das für die Bildebene dieser „Musik-Kontakte“-Produktion charakteristisch ist.

Die für das Gesprächskonzert gewählte Form des Ins-Bild-Setzens des Geschehens in der Hamburgischen Staatsoper ist gestalterisch zurückhaltend: ohne formal oder inhaltlich überraschende Bildeinheiten, ungewöhnliche Einstellungsfolgen sowie bildtechnische Trickverfahren, oftmals mit teils „wörtlich“, teils leicht variiert wiederholten Einstellungen (letzteres trifft insbesondere auf Bildeinheiten mit dem Moderator und Dirigenten zu). In ihrer sachlich konzipierten, primär auf die Übertragung eines Ereignisses ausgerichteten, unspektakulären Machart schafft sie einen breiten Wirkungsraum für Musik und Wort.

Anders verhält es sich dagegen mit der Gestaltung der Bildebene im narrativen Musikfilm, deren aus den Keimzellen Wechselspiel-, Spiel-, Blick- und Fensterbild-Motiv entwickelte Bilderzählung die Zuschauer in eine für den Darbietungsrahmen Fernsehen inszenierte Wirklichkeit entführt. Die Bildebene ist auch tonlos wahrgenommen für die Rezipienten versteh- und interpretierbar. Sie ist eigenständig, wie die im Zentrum der Sendung stehende Komposition Gershwins. Zugleich korrelieren Bild- und Tonebene. Keine der beiden Ebenen erscheint der anderen übergeordnet. Vielmehr sind sie gleichwertig parallel geführt, mal nebeneinander herlaufend, mal sich verbindend, mal einander kontrapunktierend. In dieser Sendung wird durch Verzicht auf erläuternde, erzählerische, inhaltlich konkretisierende Wortpassagen der Rezeptionsrahmen für die Fernsehzuschauer auf die Elemente Musik und Bild begrenzt. Diesen beiden Gestaltungsmitteln wird damit ein weiter reichendes Wirkungsfeld als bei Verwendung aller künstlerischen Darbietungselemente des Mediums Fernsehen eingeräumt.

Der Pool an Bildmaterial in der bilderzählerischen Produktion besteht im wesentlichen aus solchen Motiven, die innerhalb des inszenierten Geschehens in und vor der Empfangshalle des Motels zu erblicken sind. Hinsichtlich der relativ begrenzten

visuellen Motive ist diese Sendung mit der „Musik-Kontakte“-Produktion vergleichbar, die - mit Ausnahme der eingeblendeten Fotos - ausschließlich aus den im Rahmen des öffentlichen Konzerts erstellten Einstellungen besteht. Doch während die Einstellungen dort lediglich ein Geschehen abbilden, haben die aneinandergefügt Bildeinheiten in dem musikfilmischen Beispiel die Aufgabe, eine dramaturgisch gestaltete Geschichte zur „Rhapsody in Blue“ zu erzählen. Damit verbunden ist zunächst eine andere Art der Bildaufbereitung. Für diese sind charakteristisch: das Vermeiden, bereits eingeblendete Einstellungen wiederholt einzuarbeiten, das Einflechten ungewöhnlicher, teils parodistischer Einstellungen und Einstellungsfolgen sowie eine Vielzahl von Einstellungen, die hinsichtlich ihrer detailreichen, künstlerischen Gestaltung in dieser Arbeit unter der Bezeichnung „Bildkomposition“ zusammengefaßt sind (z.B. Bild-in-Bild-Techniken, Guckkasten-Optik, das Spiel mit geraden, senkrechten und waagerechten Linien und runden Formen oder Licht- und Spiegeleffekte). Ferner sind, wenn auch sparsam, Einstellungsmotive eingearbeitet, die weitere Geschehensebenen einbringen, darunter die Fensterbild-Einstellungen sowie die Einstellungen Nummern 90/91 mit Big Band und Luftballon - Bildeinheiten, die den Rezipienten Rätsel aufgeben.

Während die inhaltlich in Entsprechung zur Tonebene angelegten Bildeinheiten im ersten Analysebeispiel - sämtlich Realbilder - insbesondere für Eingeweihte, aber auch für Nichteingeweihte ein schnelles und einfaches Erfassen ermöglichen, fordert die häufig mit detailreichen, inhaltlich überraschenden Einstellungen gestaltete Bilderzählung des zweiten Analysebeispiels komplexe Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesse seitens der Rezipienten. Dazu gehören, Einstellungsfolgen zu verknüpfen, Rückbezüge herzustellen, Entwicklungen zu erkennen, Motive zu entschlüsseln und Phantasie spielen zu lassen (letzteres gilt insbesondere für die Fensterbild-Einstellungen).

Die übersichtliche Objektanzahl, der kontrollierte Einsatz von Kamera- und Objektbewegungen sowie die solide, auf aufwendige Tricks und Effekte verzichtende Montage schaffen eine Basis für die ideenreiche Bilderzählung. Die Gefahr einer Überfrachtung der visuellen Ebene ist dadurch formal gebannt, die Rezeption zudem erleichtert.

#### 6.4.5 Das Ins-Bild-Setzen der Akteure

Alle an der im Rahmen des Gesprächskonzerts „Rhapsody in Blue“ in der Hamburgischen Staatsoper Beteiligten, nämlich Dirigent, Solistin und Musiker, treten in

ihrer Funktion als Berufsmusiker auf, als Interpreten des vermittelten Instrumentalwerks, Dirigent Gerd Albrecht zusätzlich als Moderator der Veranstaltung.

Im erzählerischen Musik-Bild-Werk haben die Akteure eine zweifache Funktion: Zum einen sind sie ebenfalls Musizierende (Solistin und Musiker), die die Musik George Gershwins interpretieren. Zum anderen agieren alle beteiligten Personen, die Pianistin, die Musiker des Radio-Sinfonieorchesters Basel und der Dirigent Matthias Bamert<sup>258</sup>, schauspielerisch, in Haupt- oder Nebenrollen als Träger der Handlung, die zu Gershwins Klavierkonzert entwickelt worden ist. In seinen erzählerischen Produktionen zeigt Marthaler durch die Besetzung der Rollen mit Orchestermusikern und Solisten, also schauspielerischen Laien, daß er einen Schwerpunkt auf den musikalischen Vortrag legt.

Mit der unterschiedlichen Funktionswahrnehmung geht eine jeweils spezifische Art des Ins-Bild-Setzens der Akteure einher.

In der Sendung der Reihe „Musik-Kontakte“ sind die Ausführenden der „Rhapsody in Blue“ fast ausnahmslos in aktivem Zustand abgebildet, dirigierend und moderierend sowie musizierend.

Die narrative Musiksendung setzt sich dagegen aus Einstellungen zusammen mit aktiven und passiven, zuschauenden und/oder zuhörenden Akteuren (mit Ausnahme des Barkeepers/Dirigenten sämtlich Musiker). Passivität der Personen wird als die Handlung mittragendes Element eingewoben, wie die Einstellungen mit dem Blick-Motiv erkennen lassen.

Im Analysebeispiel 1 sind die Personenansichten von Musikern einzeln und in Gruppen, oftmals vom selben Kamerastandpunkt, von unspektakulärer, lediglich die Tonebene im Bild dokumentierender Art. Dirigent, Pianistin und Musiker sind zumeist in Nah- und Halbnah-Einstellungen, in Seiten- oder Vorderansicht zu sehen. Auf ungewöhnliche Perspektiven wird in der Regel ebenso verzichtet wie auf das visuelle Einfangen individueller mimischer Regungen. Die Kameraarbeit ist hinsichtlich der Art, die Akteure ins Bild zu setzen, im Stil sachlicher Übertragung gehalten.<sup>259</sup>

Im Analysebeispiel 2 sind die Mitwirkenden zunächst deshalb abwechslungsreich abbildbar, da sie nicht wie im Gesprächskonzert an einen festen Platz gebunden sind. Lediglich die Pianistin sitzt im gesamten Sendeverlauf mit Ausnahme ihres Auftritts in

---

<sup>258</sup> Der Dirigent des Radio-Sinfonieorchesters Basel, Matthias Bamert, spielt, wie bereits erwähnt, die Rolle des Barkeepers.

<sup>259</sup> Nur wenige Einstellungen werden als im Ansatz künstlerisch gestaltet betrachtet. Dazu gehören z.B. Einstellung Nr. 17, in der die frontal zu sehende Pianistin sowie der Dirigent in Rückansicht durch geschickte Perspektivwahl vereint zu sehen sind, oder auch Einstellung Nr. 119, bei der die Einstellungsgröße während des Einblendens des Fotos mit Betty Smith verändert wird.



Einstellung Nummer 6 am Flügel. Ihre Gebundenheit an einen Spielort wird teils durch die Bild-in-Bild-Einstellungen aufgebrochen, in denen sie auf einem über der Bar installierten Fernsehbildschirm zu sehen ist. Die schauspielernden Musiker sind solo, als Duo, Trio usw. an verschiedenen Bereichen des Handlungsortes vielfältig mittels Fernsehkamera aufgenommen. Aus der Art und Weise, wie eine Person oder eine Personengruppe in dem wortlosen Musikfilm abgebildet worden ist (aus welcher Perspektive, mit welcher Einstellungsgröße, auch in welchem Licht und in welcher Gruppierung), sind für die Rezipienten wichtige, die Handlung aufschlüsselnde Informationen ablesbar. Beispielsweise geben Bildkomponenten Auskünfte über Nähe und Distanz der Mitwirkenden, über Absichten sowie Entwicklungen einzelner Personen, und sie markieren beispielsweise auch inhaltliche Spannungs- und Lösungsmomente.

Den Rezipienten wird die Bilderzählung direkt vermittelt. Es fehlt ein dazwischen geschaltetes, erzählerisches Medium, zum Beispiel ein Erzähler, der als Figur in der inszenierten Wirklichkeit mitwirkt, oder eine Gestalt außerhalb der dargestellten Wirklichkeit, die als Mittelsmann einer Erzählung fungiert. Das Fehlen eines Erzählers im narrativen Musikfilm kann bei den Rezipienten die Illusion wecken, sich selbst am Schauplatz des szenischen Geschehens zu befinden, es individuell zu erleben. Die in dieser Fernsehsendung geschaffene personale Erzählsituation verdeckt weitgehend Persönliches des Regisseurs wie Meinungen, Haltungen, auch Sympathiebekundungen, die aber in die Programmarbeit mit einfließen. Die Subjektivität des Programmachers Adrian Marthaler wird nach Ansicht der Verfasserin am detailintensiven und variantenreichen Ins-Bild-Setzen der Pianistin deutlich.

Ein Vergleich der Kameraarbeit bezüglich der Pianistinnen in beiden Fernsehsendungen macht die so verschiedenen Visualisierungsformen anschaulich.<sup>260</sup>

Im Gesprächskonzert ist weniger auf die Person als vielmehr auf das Klavierspiel der Solistin Brigitte Engerer ein bildinhaltlicher Schwerpunkt gelegt. Die Pianistin ist nur selten allein im Bild, zumeist mit dem Dirigenten oder auch mit Orchestermitgliedern abgebildet. Ansichten ihres Kopfes in Großformat fehlen. Nur Einstellung Nummer 19 zeigt sie in Nahaufnahme. Zudem ist sie häufiger leicht von hinten abgebildet. Die Blicke der Zuschauer werden dabei auf ihre Hände gelenkt. Der Bildaufbau von Einstellungen mit der Solistin macht deutlich, daß die mit dem pianistischen Spiel kompositorischer Passagen verbundene Anstrengung, die Bewältigung technischer Schwierigkeiten wesentliches inhaltliches Motiv ist.

---

<sup>260</sup> Eine vergleichende Betrachtung darüber, wie häufig die Pianistinnen jeweils ins Bild gesetzt sind, wird wegen deren unterschiedlicher Rollenverteilung nicht angestellt.

Die Pianistin im narrativen Musikfilm, im Rahmen der Handlung zentrale Figur, ist in den jeweiligen Einstellungen überwiegend einziges Bildmotiv. Zwar zeigt die Kamera in einigen Einstellungen auch ihre Hände als Detailansicht (E-Nrn. 18, 83 und 86) und ist somit, wie im Analysebeispiel 1, bildinhaltlich auf die Ausführung musikalischer Motive, Läufe, Sprünge und Akkorde ausgerichtet, doch der visuelle Aussage-schwerpunkt liegt auf dem Ins-Bild-Setzen der weiblichen Hauptfigur. Sie ist zumeist in Nah- und Halbnah-Einstellungen, häufig auch in solchen mit halbtotale Einstellungs-größe und bisweilen auch Groß auf dem Fernsehbildschirm zu sehen. Den Rezipienten wird das Erfassen selbst minimaler mimischer Regungen ermöglicht. In einigen zeitlich ausgedehnten Einstellungen sind durch Bewegungen von Kopf und Schulter nach außen sichtbare Empfindungen visuell festgehalten. Mit dem technischen Gestaltungsmittel Kamera wird Nähe zwischen Rezipienten und Hauptfigur geschaffen, Intimität hergestellt und den Fernsehzuschauern dabei Identifikation ermöglicht. Oftmalig und vielfältig ist der Kopf der kontinuierlich aktiven Pianistin abgebildet. Bisweilen mutet der Verfasserin die Visualisierung der weiblichen Hauptdarstellerin wie ein optisches „Ansichten-Spiel“ der ausdrucksvollen Musikerin an, wie ein Verlieren seitens des Programmachers in die Ästhetik dieser Frau.

Die Betrachtung über Art und Weise der geschaffenen visuellen Abbilder der Mitwirkenden wird abgeschlossen mit einem Vergleich zur zeitlichen Präsenz der jeweils zentralen Person in den beiden Fernseh-Musiksendungen.

Sowohl der Dirigent und Moderator Gerd Albrecht im Analysebeispiel 1 als auch die Pianistin im Analysebeispiel 2 weisen eine durchweg hohe Präsenz auf. Der im Teil A der Sendung wesentlich als Vermittler von Informationen zur „Rhapsody in Blue“ fungierende Gerd Albrecht ragt aus dem visuellen Rahmen der weiteren Bildmotive Pianistin, Orchestermusiker, Fotomaterial und Zwischenbilder von Publikum und Opernsaal hinsichtlich des Sendeanteils deutlicher heraus als die Pianistin im bild-erzählerischen Fernsehwerk mit Einstellungen von Klarinetistin, Musikern und Barkeeper (Dirigent), mit Motelansichten und Fensterbild-Einstellungen.

Der im Gesprächskonzert vor allem als Moderator abgebildete Albrecht ist in der 32 Minuten und 46 Sekunden dauernden Musiksendung in rund 70 % (68,72 %) aller Einstellungen zu sehen. Dieser hohe Anteil an der Gesamtsendezeit teilt sich auf in Einstellungen, die ihn als zentrales Motiv abbilden (53,36 %) und in solche, in denen er mit der Pianistin Engerer, Orchestermusikern oder auch Teilen des Publikums wahr-zunehmen ist (15,36 %). Dieses Detailergebnis, das die dominierende, visuelle Präsenz von Gerd Albrecht deutlich belegt, resultiert - wie bereits in der Analyse zur Sendung hingewiesen - aus der Machart der im abfotografierenden Stil konzipierten, vom Wort

her angelegten Sendung. Die Korrespondenz mit dem quantitativen Verhältnis von Wort und Musik - 64,6 % gegenüber 35,4 % - ist offenkundig.

Einstellungen des narrativen Filmwerks, die die Pianistin allein in Szene setzen, nehmen fast 40 % (39,5 %) der bei fünfzehn Minuten und fünfzehn Sekunden liegenden Gesamtsendedauer ein. Knapp 10 % (9,4 %) entfallen auf Bildeinheiten, die sie mit anderen Mitwirkenden zeigen. Beide Einstellungstypen vereint betrachtet haben einen Anteil von knapp 50 % (48,9 %) im Rahmen des gut viertelstündigen Musikfilms. In diesen Prozentsätzen spiegelt sich die visuelle Prädominanz der weiblichen Hauptfigur wider. Deren bildliche Gesamtpräsenz ist jedoch rund 20 % niedriger als die des Mittlers Gerd Albrecht und läßt damit dem weiteren Motivmaterial des Musikfilms zeitlich vergleichsweise mehr Entwicklungs- und Wirkungsraum als dem im Gesprächskonzert.

#### 6.4.6 Zum Einsatz der Gestaltungsmittel Licht und Farben

In der Fernsehsendung aus der Reihe „Musik-Kontakte“ klärt bereits die erste Einstellung über die Position der zentralen Lichtquellen auf, die den Konzertsaal der Hamburgischen Staatsoper in einer festlichen Atmosphäre erscheinen lassen.<sup>261</sup> In dieser Produktion wird überwiegend mit Oberlicht gearbeitet, strahlend von zwei Scheinwerferbündeln, die parallel rechts und links über dem Podium angeordnet sind. Zentrales Lichtobjekt sind die das Gesprächskonzert musikalisch bzw. verbal Gestaltenden, also Dirigent, Pianistin und Orchester. Die Lichtquellen sind so ausgerichtet, daß sie den überwiegend zum Publikum gewandten Dirigenten und Moderator sowie die Orchestermusiker zumeist von hinten, die Pianistin mit Seitenlicht ausleuchten und dadurch ideale Lichtverhältnisse auf den Notenständern schaffen. Die entstehenden Schatten von Musikern und Instrumenten am Podiumsboden, die insbesondere in Bildeinheiten mit großen Einstellungsgrößen zu sehen sind, aber auch die sich auf Gesichtern, Händen und Instrumenten abzeichnenden Schatten in Einstellungen mit kleineren Wirklichkeitsabbildern beleben, wenn auch nahezu unmerklich, die visuelle Ebene.

Mittels der Scheinwerferbündel werden effektartig Akzente im ausgeleuchteten Aktionsraum der Sendung, dem Podium, gesetzt, und zwar im Bereich des Orchesters um das Podest des Dirigenten herum sowie auf das Innere des Flügels. Die Randbereiche des Orchesters rechts und links sind dunkler gehalten. Durch Oberlicht hervor-

---

<sup>261</sup> Der Einsatz von Licht ist in der Analyse der „Musik-Kontakte“-Produktion nicht behandelt, weil es dort vor allem funktionell, nicht wie im Analysebeispiel 2 primär künstlerisch eingesetzt worden ist. Es wird der Vergleichbarkeit wegen an dieser Stelle charakterisiert.

gehoben sind auch Details der mit Gold bemalten, stuckartig verzierten Wandverkleidungen an den Seitenwänden sowie unterhalb des Orgelprospekts. Hinzu kommen lichttechnische Betonungen von Instrumenten.

Kleine Leuchtkörper, die am Fuße der Stirnwand verteilt sind, heben den zarten Blauton der Wand stimmungsvoll hervor und schaffen Helligkeit sowie Tiefenwirkung.

Im überwiegend dunklen ersten Rang ist rechts und links zum Podium je ein Scheinwerfer postiert mit der primären Funktion, die vorderen Publikumsreihen im Parkett mit Grundlicht zu versehen. Ferner werden auch einige Personen im ersten Rang von den Lichtstrahlen erfaßt. Deckenlampen und beleuchtete Ausgangsschilder in den Rängen schaffen ebenfalls Konturen in den im Fernsehbild ansonsten fast schwarz erscheinenden Randbereichen. Alle am Gesprächskonzert Beteiligten, Dirigent, Musiker und Publikum, sind überwiegend an einen Platz gebunden. Die damit einhergehenden reduzierten Objektbewegungen erlauben einen konzentrierten Lichteinsatz.

Im Analysebeispiel 1 ist das technische Ausdrucksmittel Licht in der vorstehend beschriebenen Form, im Verlauf der Sendung im wesentlichen gestalterisch unverändert eingesetzt. Die Beleuchtungskörper, die überwiegend indirekte Lichtverhältnisse schaffen, geben dem Veranstaltungsort ein festliches Erscheinungsbild, heben Strukturen zum Beispiel von Inneneinrichtung und Instrumenten hervor, lassen belebende Schatten entstehen und kaschieren die fehlende dritte Dimension des Fernsehbildschirms durch lichttechnisch erzeugte Tiefenwirkung.

Licht erscheint, wenn auch unaufdringlich eingesetzt, als die Einstellungen formal wesentlich mitgestaltendes Element.

Im Analysebeispiel 2 ist Licht neben der formal mitgestaltenden Funktion in Kombination mit der prägnanten Schwarzweiß-Struktur auch wesentlich dramaturgisches, Spannung erzeugendes Mittel.

Zunächst dient es dazu, den zentralen Handlungsort Empfangshalle eines Motels mit einer notwendigen Grundhelligkeit auszustatten und dabei eine dämmerige, abend- bzw. nächtliche, mitunter rätselhafte Stimmung zu erzeugen. Des weiteren fungiert der Einsatz von Effektlicht, mittels dessen in Bildeinheiten Objektschwerpunkte (vorwiegend Personen) kenntlich gemacht werden, als Art Sehhilfe für die Rezipienten.

Die Handlungsträger sind in dieser Produktion - anders als im Analysebeispiel 1 - mit Ausnahme der Pianistin nicht an einen Platz gebunden. Mitunter musizieren sie, während sie gehen. Die Musiker und auch der Barkeeper bewegen sich jedoch verhalten, so daß der Einsatz von Licht - wie im Analysebeispiel 1 - reduziert bleibt. Der Regisseur Marthaler nutzt den gewählten Handlungsraum Motel mittels Fernsehkamera vielfältig. Das Gestaltungsmittel Licht schafft dabei Raumplastizität. Für einige

Raumbereiche sind in Einstellungen sichtbare Leuchtmittel spezifisch, beispielsweise die in Reihe gehängten, röhrenförmigen Lampen und auch die Nachttischlampe im Motelzimmer, deren Leuchtstärke mit indirektem Licht lediglich unterstützt wird.

Wo sichtbare Beleuchtungskörper fehlen, wird mittels Effektlucht ein charakteristisches Fluidum für einen Bereich geschaffen. So ist das Podest mit der Pianistin am Flügel in halbdunkles Licht getaucht, erscheint je nach Kamerastandort und damit einhergehend je nach Hintergrund mal heller, mal dunkler. Auf diese Weise erhalten die verschiedenen Raumausschnitte der Motelhalle und die weiteren im Rahmen der Handlung erscheinenden Bereiche wie Motelzimmer sowie Motelvorplatz eine spezifische Lichtgestalt. Den Lichtraum Bar kennzeichnet beispielsweise eine nahezu grell erscheinende, kühle und sachliche Atmosphäre, den Lichtraum Sitzecke neben der Drehtür hingegen eine warme, gemütliche und einladende.

Die für die Handlungsbereiche gewählten Lichtverhältnisse bleiben während des musikfilmischen Geschehens im wesentlichen konstant. Das im Verlauf der Sendung lichttechnisch teils unterschiedlich wirkende Erscheinungsbild der Handlungsbereiche rührt von der vielfältigen Kameraarbeit her durch Nutzung verschiedener Positionen, Winkel und Einstellungsgrößen sowie auch von der Montage. Mit dem Einsatz von sichtbaren Leuchtmitteln und Effektlucht wird zudem die im Medium Fernsehen fehlende dritte Dimension mitunter vergessen gemacht. Auch die häufig abgebildeten Leuchtschilder haben bisweilen bildgestalterische Funktion, verleihen Einstellungen Plastizität und setzen mitunter auch inhaltliche Akzente.

Marthaler thematisiert in seiner narrativ angelegten, filmischen „Rhapsody in Blue“-Version zwischenmenschliche Beziehungen.<sup>262</sup> Die Konstellation Mensch - Raum bzw. Mensch - Lichtraum ist dabei für die Rezipienten mitunter Schlüssel zum Beispiel für einen sich anbahnenden Konflikt (E-Nr. 30) oder auch für überraschende Entwicklungen (E-Nr. 93).

Schließlich ist es das Gestaltelement Licht im Musik-Bild-Werk, das die inszenierte Handlung in und vor dem Motel in vielfältige, konzentrierte Weiß-Grau-Schwarz-Nuancierungen taucht, Einstellungen mit überwiegend hellen oder dunklen Schattierungen und solchen mit Hell-Dunkel-Kontrasten Ausdruck verleiht sowie auch dem einzigen farbigen Objekt des Musikfilms, dem vollfarbig blauen Luftballon, kurz vor seinem Zerplatzen Glanz gibt.

---

<sup>262</sup> Auch in der „Musik-Kontakte“-Produktion spielen zwischenmenschliche Beziehungen eine Rolle. Beispielhaft dafür sind das Interview Albrechts mit der Pianistin Brigitte Engerer, in dem er Interesse an ihren Ansichten und Erfahrungen bekundet, erzählerische Passagen mit eigenen Erlebnisberichten (z.B. von einem Parisaufenthalt zu Schülerzeiten) und auch die Formulierung Ihr/Euch, mit der eine vertraute Situation zwischen Programmacher und Rezipienten hergestellt wird.

Neben dem Einsatz von Licht hat auch die farbige Gestaltgebung im Musikfilm Marthalers dramaturgische Funktion.

- Die Schwarzweiß-Farbgebung fungiert als Zeitspiegel des Geschehens.
- Die farbliche Konzentration verleiht dem ungewöhnlichen Treiben in und vor dem gewählten Darbietungsort Motel Sachlichkeit.
- Die bildkompositorische Anlage von Einstellungen, die teils appellierenden oder auch scherenschnittartigen Charakter tragen, wird wesentlich auch durch kontrapunktische Schwarzweiß-Gestaltung erzielt, die häufig mit senkrechter und waagerechter Linienführung von Mobiliar oder Raumteilern kombiniert ist.
- Die mit Fortlauf der Handlung einhergehende Tendenz, daß die Einstellungen heller werden, erscheint als parallel gestaltet zu der sich zuspitzenden, zum Höhepunkt und Lösungsmoment führenden Bilderzählung.
- Die Farbe blau, eingebunden in den Titel der zentralen Komposition der Sendung, ist nur in eine Einstellung eingearbeitet. In dieser Reduktion wie auch in der dafür gewählten aktiven Motivik (Zerplatzen des vollfarbig blauen Luftballons, E-Nr. 91) ist die Farbe blau jedoch effektgeladen gestaltet und führt - wirkungsvoll platziert - zum zentralen Lösungsmoment der Handlung hin (E-Nr. 93).

## 6.5 Die Tonebene

### 6.5.1 Die Musik und das Wort und die Musik für sich

Die beiden Musiksendungen zeigen in Entsprechung zu den so unterschiedlich angelegten Bildebenen auch gänzlich voneinander abweichend gestaltete akustische Ebenen. Im Analysebeispiel 1 ist die Tonebene mit den künstlerischen Darbietungselementen Musik und Wort belegt. Während diese Gestaltungsmittel im ersten und dritten Block des grob dreigegliederten Gesprächskonzerts quantitativ etwa gleich verteilt sind (sie bewegen sich wechselweise bei rd. 45 bzw. 55 % <sup>263</sup>), bewirken die deutlich vom Wort gestalteten Sequenzen im Mittelblock das der Sendung zugrunde liegende Wort-Musik-Verhältnis von 2 : 1. Im Verlauf der Sendung ist bei Sequenzen, in denen Musik und Wort miteinander verknüpft sind, die Tendenz der Zunahme der Musikanteile bei Abnahme der Wortanteile festzustellen. Ferner dominieren auf der Tonebene Musikbeispiele mit konzertartigem deutlich gegenüber denen mit demonstrierendem Charakter sowie erzählerische gegenüber pädagogisch-didaktisch geprägten Wortpassagen.

---

<sup>263</sup> In Block 1 mit den Sequenzen I bis III liegt der Wortanteil bei rund 55 %, der Musikanteil bei rund 45 %, in Block 3 mit den Sequenzen VI bis VIII dagegen hat die Musik einen Anteil von rund 55 % gegenüber dem Wort mit anteilig rund 45 % (vgl. Kap. 4.4.1).

Signifikant für die Sendung ist der kontinuierliche Wechsel von Musik- und Wortpassagen von einigen Sekunden bis zu wenigen Minuten Dauer, der in den Demonstrations-Sequenzen 1 bis 3 am konzentriertesten angelegt ist. Diese niemals überlappend geführten, akustischen Kommunikationsstränge ergänzen inhaltlich einander, leiten einen Themenblock meist verbal ein und schließen einen solchen meist mit einem Hörbeispiel ab. Das Wechselspiel der ineinandergreifenden Wort- und Musikblöcke gibt der Sendung ein dynamisches, von Themenblock zu Themenblock vorwärtsdrängendes Gepräge, verleiht ihr eine Perpetuum mobile-Gestalt.

Aus der Anordnung der in der Länge stark differierenden, überwiegend bis zu fünfzehn Sekunden dauernden Musikbeispiele ergibt sich eine dreiteilige Form. Zu Beginn (Sequenz I) sowie am Ende des Gesprächskonzerts (Sequenzen VI und VII) sind die Hörbeispiele von längerer Spielzeit platziert. Sie umschließen alle übrigen Hörbeispiele mit einer Dauer bis zu 36 Sekunden. - Die Hörbeispiele weisen neben einer formalen auch eine inhaltliche Struktur auf. So sind die Musikbeispiele Nummern 1 bis 17 in den Sequenzen I bis IV b (überwiegend mit musikalischen Demonstrationen zur „Rhapsody in Blue“) zu einem Gershwin-Block zusammenfaßbar sowie die Hörbeispiele Nummern 18 bis 23 in den Sequenzen V b bis VII zu einem musikalischen Exkurs-Block.

Laut Sendetitel steht im Zentrum der untersuchten Sendung in der pädagogisch ausgerichteten Reihe „Musik-Kontakte“ die „Rhapsody in Blue“ von George Gershwin. Eine Betrachtung der insgesamt 23 Hörbeispiele im analysierten Sendeteil A mit einer Gesamtsendedauer von elf Minuten führt jedoch zu folgendem Ergebnis: Zwar ist das längste Hörbeispiel (Nr. 1) den Anfangstakten der „Rhapsody in Blue“ gewidmet, doch haben die musikalischen, überwiegend Demonstrationscharakter tragenden, zumeist solo vorgetragenen Passagen zur „Rhapsody in Blue“ insgesamt einen Anteil von weniger als der Hälfte an der Gesamtsendedauer aller Hörbeispiele. Dieser Anteil liegt mit vier Minuten dreiundvierzig Sekunden bei 42,9 %. Es überwiegen musikalisch zu Gehör gebrachte Beispiele anderer Komponisten (Frédéric Chopin, Leonard Bernstein, Irving Berlin), anderer Musikart (Klaviermusik-, Musical-, Bluesausschnitte) mit sechs Minuten siebzehn Sekunden (= 57,1 %). Die von Orchestermusikern vorgetragenen oder auch per Schallplatte eingespielten Musikbeispiele sind zumeist von konzertanter Art.

Die Aufteilung der Moderationstexte in solche, die Aspekte zu der Titelkomposition vermitteln, und in solche, die sich mit weiterführenden Themen beschäftigen (z.B. Geschichte des Blues, Jazzelemente, Blues-Interpreten), sowie deren Verteilung zeigt eine noch deutlichere Entfernung von der Grundthematik. Die Moderationen zu

Gershwin und seiner Musik nehmen nur vier Minuten 21 Sekunden (= 22,8 %) der insgesamt neunzehn Minuten fünf Sekunden dauernden, verbalen Ausführungen Gerd Albrechts ein. Der überwiegende Teil der Moderationen mit pädagogisch-didaktischen Hinweisen, eingeschobenen Anmerkungen und erzählerischen Ausführungen legt dagegen Inhalte dar, die aus der Grundthematik entwickelt worden sind. Sie belegen vierzehn Minuten 44 Sekunden und liegen damit bei einem Anteil von knapp vier Fünfteln (= 77,2 %) an der Gesamtdauer aller Moderationseinheiten. Die ermittelten Ergebnisse, die die quantitativen Verhältnisse der Inhalte auf der Tonebene wiedergeben, zeigen die Tendenz seitens des Programmachers Albrecht auf, sich von der eigentlich zentralen Sendethematik „Rhapsody in Blue“ deutlich zu entfernen, und zwar mehr noch in den Wort- als in den Musikpassagen.

Im narrativen Fernseh-Musikwerk ist das Spiel der „Rhapsody in Blue“ einziger Inhalt der Tonebene. Der Verzicht auf weitere fernsehmediale akustische Darbietungselemente wie Mono- und Dialoge oder auch Geräusche schafft die Voraussetzungen für einen breiten Wirkungsraum der vermittelten Musik.

Der Musikregisseur Adrian Marthaler formuliert in einem mit Rudolf Weber geführten Interview: „Die Musik ist das Zentrale an der ganzen Produktion.“<sup>264</sup> Im Fortlauf des Gesprächs heißt es weiter, daß die Musik „eine Art Maßstab“ ist: „An meinem Empfinden der Musik gegenüber kann ich immer wieder überprüfen, inwieweit das, was ich mir als Bild erarbeitet habe, stimmig ist mit meiner Anfangsidee. Die Musik ist die Quelle all dieser Ideen und Phantasien und deswegen ist sie Maßstab ...“.<sup>265</sup>

Marthaler gestaltet seine Fernsehsendungen also von der Musik, von der Tonebene her. Die Musik ist nicht nur als Inspirations- und Ideenquelle für die jeweils entwickelten Bilderzählungen zu verstehen und damit als den Inhalt prägendes Element. Sie ist den zitierten Aussagen zufolge zugleich auch für den formal-gestalterischen Prozeß des Ins-Bild-Setzens einer Idee ausschlaggebend, das heißt für die Art des Kameraeinsatzes, für die Lichtgestaltung und auch für die Art der Montage, darunter der Schnittrhythmus.

Die Ergebnisse bezüglich der Positionierung der Schnittstellen in der der Sendung zugrunde liegenden Fassung der „Rhapsody in Blue“ zeigen, daß sie

- am häufigsten innerhalb kleinster musikalischer Einheiten auftreten (zu 46,3 %),
- selten nach Abschluß musikalischer Gedanken oder bei Einschnitten lokalisierbar sind, sondern etwa jeder fünfte Schnitt kurz vor oder kurz nach Einsetzen solcher musikalischer Einheiten angesetzt ist,

---

<sup>264</sup> Weber, R., Musikfilm, S. 79.

<sup>265</sup> Weber, a.a.O., S. 84.



- zu rund 43 % auf einen Taktwechsel fallen, wobei nur rund ein Fünftel davon bei musikalischen Einschnitten liegt,
- bei wiederholt erklingenden musikalischen Passagen zumeist verändert platziert sind.

Für die Schnitttechnik ist charakteristisch, daß Regelmäßigkeit vermieden wird und Schnittrhythmus und musikalische Entwicklung tendenziell auseinanderklaffen.

Die vorliegende Untersuchung basiert auf dem Analysekonzept von Christian Martin Schmidt. Wäre eine andere Interpretation der „Rhapsody in Blue“ dieser Detailuntersuchung zugrunde gelegt worden, so wäre das Ergebnis möglicherweise abgewichen. Der deutliche Überhang von Schnittstellen innerhalb musikalischer Motive bzw. Figuren und innerhalb musikalischer Motivketten mit zusammen 62,1 % bliebe jedoch auch dann unverändert bestehen.

Die Art der nur mit wenigen Ausnahmen auf Schnitttechnik beruhenden Montage im Musikfilm Marthalers hat in ihrer Anlage unmittelbaren Einfluß auf die Wirkung des einzig tonalen Elements dieser Sendung, die Musik. Der Regisseur verzichtet bezüglich der Tonebene auf Experimentelles, wie beispielsweise das Einweben von Effekten in Form von Spielpausen, ungewöhnliche Besetzung oder auch das Verändern der Tonfolge der im Zentrum der Sendung stehenden Komposition. Diese wird vielmehr solide, mit in Anlehnung an Klassische Orchester orientierter Besetzung musikalisch zu Gehör gebracht.

Die der Sendung zugrunde liegende Fassung der „Rhapsody in Blue“ stimmt - mit wenigen Abweichungen - überein mit der Fassung für Klavier solo. Sie impliziert die enge Verbindung zwischen Tonebene und narrativer Bildebene mit der Pianistin als Hauptfigur.

#### 6.5.2 Zur Tontechnik

Tontechnisch ist in dem Film-Musikwerk, wie für die Produktionen Marthalers charakteristisch, die Form des Playbacks gewählt worden.

Über weite Passagen des filmischen Werks „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ läßt Marthaler mittels entsprechender Bildinhalte (aktive Musiker, die einen parallel erklingenden Ausschnitt spielen) den Eindruck entstehen, musikalisches Ereignis, Übertragung und Empfang würden gleichzeitig stattfinden. Doch mitunter bricht er diese quantitativ dominierende Geschehensebene für die Zuschauer sichtbar auf und legt dabei die inszenierte Machart dieser Fernsehsendung sowie das Playback-Verfahren für die Rezipienten offen dar.

Nachfolgend werden einige signifikante Beispiele angeführt, bei denen Einstellungen mit der Tonebene inhaltlich nicht deckungsgleich sind. Dazu gehören zunächst die Fensterbild-Einstellungen Nummern 33, 64 und 85 (die Kamera befindet sich für diese Einstellungen außerhalb des Motels, musiziert wird jedoch im Inneren) sowie all die Einstellungen, die die Pianistin auf einem Fernsehbildschirm zeigen (E-Nrn. 43, 45, 47, 51, 55 und 57; Tonquelle müßte dabei eigentlich der über der Bar installierte Fernsehbildschirm sein).<sup>266</sup> Der Inhalt von Ton und Bild klafft auch in Einstellung Nummer 27 auseinander. In der Partitur ist in den Takten 93 ff. der Einsatz der Trompeten notiert. Von den beiden zu dieser Notentextstelle ins Bild gesetzten Trompetern ist jedoch lediglich der eine aktiv, der andere telefoniert scheinbar.

Besonders deutlich wird die Anwendung des Playback-Verfahrens in Einstellung Nummer 93. Während gemäß Partitur Klavier und Orchester in dieser Passage die kulminierenden Schlußakkorde zu spielen haben, ist im narrativen Film-Musikwerk lediglich die Pianistin spielerisch aktiv. Die Orchestermusiker hingegen sind per Kameraschwenk beim Einpacken ihrer Instrumente abgebildet.

Das Playback-Verfahren ermöglicht dem Regisseur Adrian Marthaler die für seine Sendungen charakteristische, visuell-narrative Gestaltungsweise. Es läßt Raum für spontane, während der Dreharbeiten entstehende Einfälle, für schnelle Ortswechsel, bildkompositorisch gestaltete Einstellungen und auch für montage-technische Tricks.

Nach Ansicht der Verfasserin würde, sofern technisch überhaupt möglich, ein Live-Verfahren die Wirkung des narrativen Musikfilms nicht wesentlich verändern. Die Vorzüge von Live-Mitschnitten liegen vor allem darin, den Zuschauern die Möglichkeit des Dabeiseins an einem Geschehen zu geben - wenn auch nicht direkt, sondern mittels des Mediums Fernsehen -. Das analysierte musikfilmische Werk ist für den Darbietungsrahmen Fernsehen geschaffen und damit für den Adressaten Fernsehpublikum. Visuell erfaßbare Publikumsreihen eines Konzertsaals (wie bei einer Live-Übertragung eines Konzerts sichtbar), die den Zuschauern ihre „Zaungast-Situation“ bewußt machen, fehlen. Der Fernsehteilnehmer ist vielmehr Primärempfänger, wodurch eine Live-Situation, ein Dabeisein, vermittelt wird. Am deutlichsten wird dieses Moment innerhalb solcher Bildfolgen, in denen die Musiker bisweilen spielerisch passiv, als Zuhörer abgebildet sind. Deren Rolle und die der Zuschauer am Bildschirm verschmelzen in solchen Passagen miteinander.

Mit der „Musik-Kontakte“-Produktion wird den Rezipienten ebenfalls der Eindruck des - wenn auch mittelbaren - Dabeiseins verschafft. Mittels des Fernsehens wird das in der Hamburgischen Staatsoper live veranstaltete Gesprächskonzert im traditionellen Stil

---

<sup>266</sup> Weitere Beispiele sind Einstellungen mit Außenansichten der Spielstätte Motel (u.a. Einstellungen Nrn. 7 und 70) und auch mit der Big Band (Einstellung Nr. 90).

abfotografierter Konzerte übertragen. Auch wenn die Veranstaltung zeitlich versetzt ausgestrahlt wird, hat der fernsehmediale Transport des audiovisuellen Geschehens mit den im Wechsel verbalen, inhaltlich und formal oftmals spontan anmutenden Ausführungen und den musikalischen Demonstrationen, mit dem anwesenden, mitunter applaudierenden Publikum, mit den überwiegenden, eine Direktsituation vermittelnden Nah- und Halbnah-Einstellungen und mit der zum Teil im Bild sichtbaren Fernseh-technik Live- und damit Ereignis-Charakter.

Auch für diese Sendung gilt nach Meinung der Verfasserin: Gleich, ob live oder als Aufzeichnung empfangen, der Wirkungsraum der von der Tonebene abwechslungsreich gestalteten Sendung würde kaum verändert.

## 6.6 Bild- und Tonebene

Die akustischen Ebenen der analysierten Fernsehsendungen haben eine wesentliche Eigenschaft gemeinsam: Sie sind eigenständig. Sie bedürfen, um erfaßt zu werden, nicht der Ergänzung von Bildmaterial.

Im narrativen Musikfilm erübrigt sich eine Erklärung, ist die Tonebene doch ausschließlich auf die Wiedergabe der von Gershwin für das Medium Konzertsaal komponierten „Rhapsody in Blue“ konzentriert.

Auch die Tonebene in der „Musik-Kontakte“-Sendung mit ihrem spezifischen Wechsel von Interview, erzählerischen Passagen und pädagogisch-didaktisch geprägten Moderationen einerseits sowie Hörbeispielen mit konzertantem, demonstrierendem oder dokumentierendem Charakter andererseits ist als Hörfunkproduktion realisierbar. Der Verlust an Informationen bliebe in einer solchen Sendeform auf die Ansichten von Dirigent und Musikern, von Instrumenten und Instrumentenspiel sowie von Innenarchitektur der Hamburgischen Staatsoper beschränkt.

Im Analysebeispiel 1 erscheint die Tonebene der optischen, tonergänzend angelegten Ebene übergeordnet. Im Analysebeispiel 2 sind die beiden kommunikativen, auf verschiedene Sinne ausgerichteten, eigenständigen Stränge dagegen gleichwertig angelegt.

Im Analysebeispiel 1 ist das zentrale, die Sendung vorantreibende und formal sowie inhaltlich strukturierende Element das Wort. Überwiegend monologisch, im Zwiegespräch-Charakter tragenden „On“ erscheinend, teils spontan anmutend, die subjektive Sichtweise des Moderators mitunter kenntlich machend dient dieses Darstellungsmittel dazu, die „Rhapsody in Blue“ im Kontext mehr und auch minder naheliegender, teils kurz angeschnittener Themenfelder und damit inhaltlich breitgefächert vorzustellen.

Hinter dem lebendigen, mit Vergleichen, Gedanken, Beobachtungen und Beschreibungen angereicherten Erzählstil Gerd Albrechts wird das Erfassen seiner Aussagen als ein wesentliches Ziel erkennbar. Das zeigt sich unter anderem in der Anwendung der Umgangssprache und des verbal geprägten Sprachstils, an eingeschobenen Erläuterungen zu Personen, Institutionen und Fachausdrücken, an begrifflichen Reihungen und auch an der Übersetzung englischer Vokabeln. Sprache wird als elementares Mittel eingesetzt, sich dem im Zentrum der Sendung stehenden Musikwerk zu nähern, es aufzuschlüsseln, in Teilen zu analysieren und zu interpretieren, über Leben und Werk des Komponisten zu informieren, historische Hintergründe aufzuzeigen, das Werk musikalisch einzuordnen, von anderen Stilrichtungen abzuheben und Ansichten des Moderators einzuflechten.

Das Wort hat in dieser Sendung zudem verbindende, überleitende, hat Brückenfunktion.

Musik und Wort sind insbesondere in Passagen, in denen musikalische Elemente, Spieltechniken und Klangfarben verbal beschrieben werden, wechselseitig angelegt: Mal konkretisiert die Musik die sprachlichen Ausführungen, mal erleichtert das gezielt als Hörhilfe eingesetzte Wort das Musikhören und -erfassen. Die Vielzahl der funktional unterschiedlichen Hörbeispiele, teils mit konzertatmosphärischem, teils mit demonstrierendem, teils auch mit dokumentierendem Charakter, ist in das mosaikartig dargebrachte Netz verbaler Informationsbausteine eingewoben. Aus dem verzahnten Wechselspiel der auf der Tonebene deutlich dominierenden, teils erzählerischen, teils pädagogisch-didaktisch geprägten Wortanteile und der lediglich etwa ein Drittel der auditiven Sendezeit von Teil A belegenden Musikbeispiele resultiert der für die „Musik-Kontakte“-Produktion charakteristische Perpetuum mobile-Charakter. Der teils länger-, teils kurzatmige Wechsel beider akustischer Gestaltelemente ist ursächlich für den stets vorwärtsdrängenden, belebten Rhythmus dieser Sendung mit tonergänzend angelegter optischer Ebene.

Einziges und somit wesentliches Kombinationselement zur „Rhapsody in Blue“ ist im Analysebeispiel 2 eine Bilderzählung. Die optisch erfindungsreiche Erzählung Marthalers, die er zu dem konzertmusikalischen Werk „Rhapsody in Blue“ in Beziehung setzt, ist Ergebnis seiner Assoziationsfähigkeit beim Anhören der Komposition.

Der Regisseur konstruiert einen für die Aufführung von Konzertmusik ungewöhnlichen Darbietungsrahmen. Er löst sich dabei von traditionellen Aufführungsriten. Auf diese Weise nimmt er Distanz - auch zur Musik - und ermöglicht über seine optischen Erfindungen einen Neuzugang, ein neuartiges Hörerlebnis zu der im Zentrum der

Fernsehsendung stehenden „Rhapsody in Blue“. Der Bilderzählung liegt eine Handlung zugrunde, die auf Wechselbeziehungen der beteiligten Personen, insbesondere der einzigen beiden Darstellerinnen, basiert. Die Handlung wird dargebracht nach Art motivisch-thematischer Arbeit in Musikwerken mit den zunächst aufgestellten, dann in unterschiedlicher Intensität weiter verarbeiteten Motiven, dem Wechselspiel-, Spiel-, Blick- und Fensterbild-Motiv. Musik- und Bildebene sind hinsichtlich ihrer motivischen Anlage formal verwandt.

Anders als in der Gesprächskonzert-Sendung ist in dem Musik-Bild-Werk keine Kommunikationsebene der anderen übergeordnet. Die „Rhapsody in Blue“ und die mit Ausnahme nur einer Einstellung in schwarzweiß gehaltene Bilderzählung sind gleichwertige Glieder, die formal und/oder inhaltlich mal aufeinander zugehen, bisweilen verschmelzen (Synthesen sind z.B. erkennbar in Passagen, in denen musikalische Abläufe und Kamera- oder Objektbewegungen harmonieren sowie auch Musik und Schnittrhythmus konform gehen), mal in Distanz zueinander treten und darin ihre Eigenständigkeit offenbaren.

Wie Marthaler in einem von Fernseh-Musikredakteur Harro Eisele geführten Interview beschreibt, entstehen die Bildergeschichten beim Anhören der jeweiligen Komposition aus Phantasievorgängen, sich nährend aus eigenen Erfahrungen, Erlebnissen und Sehnsüchten.<sup>267</sup> Die von ihm dann fernsehmedial umgesetzten Bilderwelten sind somit subjektive, aus der Quelle Musik entstandene Geschichten. Sie sind nach Ansicht der Verfasserin beispielgebend für einen von Tradition befreiten Umgang mit Musik, zu verstehen als Angebot für die Rezipienten und nicht als Deutungsansatz von Musik.<sup>268</sup> Die „Rhapsody in Blue“ zu deuten versuchen, ihre Wurzeln herauszufiltern, musikalische Elemente aufzuzeigen und das Werk bezüglich seiner Stilrichtung einzuordnen, das ist vielmehr charakteristisch für den mediendidaktisch orientierten Ansatz des als Moderator fungierenden Dirigenten Gerd Albrecht.

Beiden Sendungen gemeinsam ist, daß jeweils zwei der im Medium Fernsehen für Musiksendungen zur Verfügung stehenden künstlerischen Gestaltungsmittel Musik, Wort und Bild die audiovisuelle Darbietung inhaltlich und formal prägen: Im Analysebeispiel 1 sind es Musik und Wort bei tonergänzend angelegter Bildebene, im Analysebeispiel 2 Musik und Bild unter Verzicht auf die Wortebene.

---

<sup>267</sup> Vgl. Die Bilder des Adrian Marthaler, Sendeteil „Parody Blue“.

<sup>268</sup> Diesbezüglich geht die Verfasserin mit der Meinung von H.-Chr. Schmidt konform, der in der von Harro Eisele konzipierten Fernsehsendung „Die Bilder des Adrian Marthaler“ sagt: „... man hat mißverstanden bei Marthaler, er wolle mit einem narrativen oder assoziativen Verfahren die Musik deuten oder gar erklären. Das ist nicht Absicht gewesen, vermute ich mal, sondern jemand erzählt in einer sehr subjektiven Weise von sich.“ (Sendeteil „Vom Konflikt zum Verständnis“)

Mit der Konzentration auf zwei der drei künstlerischen Gestaltelemente in Fernsehsendungen wird der Gefahr entgegengewirkt, die Rezeption durch inhaltliche und/oder formale Mannigfaltigkeit (sich ergebend aus horizontaler und vertikaler Montage) zu erschweren. Auch die in beiden Analysebeispielen auf Schnittechnik beruhende, im wesentlichen unauffällig gehaltene Montageart unterstützt diese augenscheinliche Absicht.

Im Analysebeispiel 2 ist zudem das fast kontinuierliche Schwarzweiß-Erscheinungsbild der visuellen Ebene ein zusätzliches gestalterisches Element, das die Wahrnehmung der Fernsehzuschauer (im Gegensatz zu der farbiger, insbesondere kurzer Einstellungen) erleichtert und dabei auch das Wirkungsfeld der Musik vergrößert.

## 6.7 Abschließende vergleichende Betrachtung mit Schwerpunkt Dramaturgie

Die Art und Weise, wie die technischen und künstlerischen Ausdrucksmittel des Fernsehens im Gesprächskonzert mit Gerd Albrecht sowie im Film-Musikwerk von Adrian Marthaler angewendet worden sind, weicht überwiegend voneinander ab. Dies resultiert vor allem aus einem unterschiedlichen Musikverständnis der beiden Programmacher sowie aus deren unterschiedlicher Erfahrung und Vertrautheit im Umgang mit dem Medium Fernsehen. Der Dirigent Gerd Albrecht ist insbesondere im analytischen Umgang mit instrumentalmusikalischen Werken und deren Interpretation erfahren, der einstige Allround-, heutige Musikregisseur Adrian Marthaler mit den audiovisuellen, technischen und künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten des Mediums Fernsehen.

Die beiden individuellen dramaturgischen Ansätze, die „Rhapsody in Blue“ als zentrales Vermittlungselement im Rahmen eines Inhalt und Form verschiedenartig synthetisierenden Bild-Ton-Geflechts zu transportieren, werden nachfolgend unter Einbeziehung wesentlicher Gestaltungsmerkmale zusammenfassend dargestellt und miteinander verglichen.

### 6.7.1 „Vielfalt in der Einheit und Einheit in der Vielfalt“

Bei der Beschäftigung mit Musik im Medium Fernsehen sind Programmgestalter mit einer grundlegenden Eigenschaft dieses Mediums konfrontiert: mit dessen Mehrelementarität. Diese läßt eine Vorrangigkeit der Musik in Fernsehsendungen nicht in dem Maße zu wie beispielsweise in Musiksendungen, die für das rein akustische

Medium Hörfunk konzipiert sind. Mehrelementarität - dieses Attribut steht bezüglich der Fernseh-Programmgestaltung und damit für die Programmacher und ihre Intentionen zum einen für Vielfalt, Vielgestaltbarkeit, Kombinationsmöglichkeiten von synthetisch bis kontrapunktisch. Zum anderen sind damit auch Gefahren verbunden. Die Elemente Musik und Wort einschließlich Geräusch sowie Bild können so miteinander verknüpft sein, daß sie entgegen der Absichten der Programmacher einander überdecken, in ihrer Wirkung eingrenzen, einander ungewollt interpretieren sowie inhaltlich und/oder formal uneinheitlich sind. Die Verstehbarkeit einer Fernsehsendung kann dadurch erschwert werden.

Ursächlich für ungewollte Wirkungen ist die Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten horizontaler und vertikaler Montage im Fernsehen. Solche Gefahren können durch Konzentration auf zwei der drei künstlerischen Darstellungsmittel des Fernsehens herabgesetzt werden: entweder indem eine auf Musik und Bild reduzierte Vermittlungsform gewählt wird oder - bei Verwendung aller drei Gestaltungselemente - eine Kombination mit einem oder auch mit zwei dominierenden künstlerischen Ausdrucksmittel/n.

Marthaler hat die erste Möglichkeit gewählt in der Ausprägung zweier eigenständiger, gleichwertiger Kommunikationsebenen. Er verknüpft Musik mit der Sprache der Bilder, ohne Worte hinzuzufügen.

Albrecht hat im Gesprächskonzert die zweite Möglichkeit angewandt: Dort dominieren Musik und Wort. Die Bildebene kommentiert lediglich die Tonebene.

In diesem Zusammenhang wird wiederholt auf die von Walter Michael Berten für den Hörfunk formulierte Hauptregel der Dramaturgie hingewiesen, die auf das Medium Fernsehen übertragbar ist. Sie lautet: „Vielfalt in der Einheit und Einheit in der Vielfalt ...“.<sup>269</sup> In beiden Analysebeispielen ist das Bestreben nach Einheit, nach Geschlossenheit insbesondere in der Konzentration auf zwei der drei künstlerischen Gestaltungsmittel deutlich erkennbar.

Im Gesprächskonzert wird die gestalterische Konzeption von der Tonebene bestimmt. Sie verleiht der Fernsehsendung ein formal organisches Gepräge, für das der aus dem kontinuierlichen Wechsel mehr oder minder langer Wort- und Musikblöcke resultierende Rhythmus spezifisch ist.

Die formal einheitliche Anlage ist Basis für die von Gerd Albrecht dargelegte inhaltliche Aspektvielfalt zur Sendetitelthematik „George Gershwin - Rhapsody in Blue“.

---

<sup>269</sup> Berten, W. M., Musik und Mikrophon, S. 88.

Einheit in der Form und Vielfalt des Inhalts sind charakteristisch für die Sendung aus der Reihe „Musik-Kontakte“, auch wenn das Wechselspiel von Wort und Musik durch die rhythmisch unterschiedlichen Kombinationsgefüge formal vielfältig ist und die inhaltliche Vielfalt durch konzentrierte thematische Ausführungen formal gebannt ist.

Im Analysebeispiel 2 erscheint dagegen primär die inhaltliche Anlage einheitlich mit dem kontinuierlichen Spiel der „Rhapsody in Blue“ auf der Tonebene und der aus nur wenigen motivischen Keimzellen gestalteten, auf den Handlungsort Motel beschränkten Bilderzählung. Vielfalt zeichnet sich hingegen bei der visuellen, formal-gestalterischen Umsetzung der aus der Musik entwickelten Impressionen und Assoziationen ab mit insbesondere vielfältiger kamera- und lichttechnischer Formgebung.

In beiden Fernsehsendungen sind Inhalt und Form in der Weise in Einklang gebracht, daß jeweils einer der beiden Grundpfeiler der Dramaturgie durch Vielfalt hervorgehoben ist, in Analysebeispiel 1 der Inhalt, in Analysebeispiel 2 die Form. Die Ergebnisse über die Art der Anwendung künstlerischer und technischer Ausdrucksmittel in den Analysebeispielen lassen sich zusammenfassend in zwei dramaturgisch unterschiedlichen Ansätzen darlegen.<sup>270</sup>

A 1: Gerd Albrecht vermittelt die „Rhapsody in Blue“ in Form eines inhaltlich breitgefächert angelegten Mosaiks. Im Wechsel verbaler pädagogisch-didaktischer oder erzählerischer und musikalischer demonstrierender oder konzertanter Blöcke liefert er Baustein für Baustein punktuell Wissenswertes, Informatives sowie Unterhaltsames in thematisch locker gefügter Folge. Albrecht vermittelt das Thema „George Gershwin-Rhapsody in Blue“ als „Ganzes in Teilen“.

A 2: Adrian Marthalers Bilderzählung ist aus nur wenigen visuellen Motiven zu Gershwins „Rhapsody in Blue“ entwickelt, deren kleinste Einheiten ebenfalls Motive, nämlich musikalische Motive, sind. Mittels Ausformen und Verzahnen visuellen Motivmaterials parallel zu dem konzertmusikalischen Werk schafft Marthaler eine handlungsorientierte Bilderzählung mit Spannungs- und Lösungsmomenten. Er fügt „Teile zu einem Ganzen“, läßt ein Musik-Bild-Gesamtwerk entstehen.

---

<sup>270</sup> A 1 und A 2 sind Kürzel für die Analysebeispiele 1 und 2.



### 6.7.2 Die Programmacher und ihre Intentionen

An der jeweils eigenen Vermittlungsweise der im Zentrum beider Fernseh-Musiksendungen stehenden Komposition ist eine individuelle Zielsetzung der Programmacher ablesbar und damit verbunden eine voneinander abweichende Rezeptionssituation.

Gerd Albrecht zielt mit seiner pädagogisch-didaktischen, inhaltlich breitgefächert angelegten, durch den Wechsel von Musik und Wort spannungsreichen Herangehensweise darauf ab, sein Musikverstehen zu vermitteln und die Rezipienten dabei für Musik zu interessieren sowie deren Musikverständnis zu entwickeln bzw. zu erweitern. Dabei setzt er Sprache, überwiegend Umgangssprache, als wesentliches Mittel ein, um dem Publikum Geschichten und Geschichtliches, Theoretisches und Praktisches, Objektives und Subjektives rund um die „Rhapsody in Blue“ zu vermitteln. Albrecht nimmt sein Publikum bei den „Entdeckungsreisen durch die Welt der Musik“ an die Hand. Er zeigt keine Gesamtanalyse eines Werks auf, sondern erläutert musikalische Details sowie Zusammenhänge, gibt Anleitungen zum Erkennen, zum verstandesmäßigen Erfassen und emotionalen Erleben von Musik sowie auch zum Zuhören und Zusehen. Der Dirigent und Moderator gibt keine lückenlosen Informationen zu einem Themenblock, sondern deutet vielmehr an, skizziert. Das stete Aufgreifen neuer Aspekte zu der im Zentrum der Sendung stehenden „Rhapsody in Blue“ sorgt im Verlauf des Gesprächskonzerts stets für neue Spannungsmomente.

Die inhaltlich unvollständige, teils oberflächliche Anlage der Themenblöcke kann die Rezipienten dazu anregen, sich Wissenswertes durch Nacharbeiten anzueignen, kann also Anstoß dafür sein, musikalische Kenntnisse selbständig zu erweitern und dabei eine eigene Zugangsweise zum jeweiligen Musikwerk zu entwickeln.

Hinter dem lebendigen, mit Vergleichen, Gedanken, Betrachtungen und Beschreibungen angereicherten und mit Analyse- und Interpretationseinschüben, Erläuterungen, Übersetzungen, Zahlenvermerken sowie verbalen Hör- und auch Sehhilfen gespickten, verbal geprägten Vermittlungsstil Gerd Albrechts verbirgt sich das primäre Ziel, ein Verstehen der geschilderten Zusammenhänge seitens der Rezipienten zu erwirken.

Informieren - interpretieren - interessieren, das sind Begriffe, die die wesentliche Gestaltlinie des Gesprächskonzerts schlaglichtartig widerspiegeln.

Für das narrative Musik-Bild-Werk von Adrian Marthaler kann die Wortkette erfüllen - erzählen - erleben assoziiert werden. Der Musikregisseur sucht den Kontakt des Publikums zur „Rhapsody in Blue“ mit einer persönlichen, inszenierten, die Phantasie anregenden Bilderwelt herzustellen, einer narrativen Bilderwelt,

- die mit dem über Jahrzehnte bewährten fernsehmedialen Verfahren bricht, Konzertmusik im abfotografierenden Stil zu präsentieren,
- die sich von tradierten Aufführungsriten distanziert,
- die einen für die Aufführung von Konzertmusik ungewöhnlichen, als Gegenraum zum Konzertsaal fungierenden Darbietungsort zeigt als Spielstätte für eine fiktive, dramaturgisch angelegte Handlung zum übergeordneten Thema Mensch - Musik, Mensch im Spiegel von Musik und
- in der Musiker - als Teil der Vermittlung - auch als Schauspieler agieren, einer Bilderwelt, die auf Abstraktion, Experiment, Phantasie und auch auf Humor basiert.

Die wortlose, für das Medium Fernsehen seltene Kommunikationsform stellt Musik und Bild in ein unmittelbares, eng verzahntes und doch voneinander unabhängiges Verhältnis, denn: „Die Musik hat ihre Eigengesetzlichkeit, und das Bild hat seine Eigengesetzlichkeit“ formuliert Adrian Marthaler. Seines Erachtens soll vermieden werden, „... diese beiden Eigengesetzlichkeiten in Kongruenz zu bringen.“ Nur dann kann etwas Neues, Ganzes, ein Fernsehwerk entstehen, „... das nicht bemessen werden darf nach Kriterien nur des einen oder anderen Teils.“<sup>271</sup>

Das Musik-Bild-Werk Adrian Marthalers ist ein Angebot des Programmachers an das Fernsehpublikum, Musik in visuell-phantasievoll aufgearbeiteter Weise im Rahmen eines inszenierten audiovisuellen Geschehens zu erleben. Die Zuschauer sind - anders als im Analysebeispiel 1 - auf sich gestellt, denn ein Vermittler fehlt. Das im Aufbau dem Drama vergleichbare Fernsehwerk ist inhaltlich logisch und sinnstiftend konzipiert. Die inhaltlich teils rätselhaften Bildeinheiten und Musik-Bild-Gefüge wirken einer eindeutigen Interpretation des Geschehens entgegen. Der Programmgestalter fordert mit der ideenreich dargebotenen Geschichte zum aktiven Sehen, Hören, Fühlen und Denken auf. Die Produktion „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ läßt Phantasie des Programmgestalters deutlich erkennen. Sie läßt dabei aber auch Freiraum für die Entwicklung von Phantasie und individuelle, zum Beispiel mehr emotional geleitete oder mehr verstandesmäßige Sinnerschließungen seitens der Rezipienten.

Für Marthalers Produktionen ist eine alternative, sich von herkömmlichen Konzertritten abwendende Vermittlungsweise von Musik charakteristisch. Sie kann auch als Aufforderung - sowohl an Rezipienten als auch an Programmacher - verstanden werden für einen kreativen, mutigen, aus der Isolation des Rituellen befreienden Umgang mit konzertmusikalischen Werken.

Identifikations-Möglichkeiten für die Rezipienten sind in beiden Sendungen im wesentlichen über die im Zentrum stehende Komposition Gershwins gegeben.

---

<sup>271</sup> Weber, R., Musikfilm, S. 80.

Daneben ist seitens der Programmacher für die Adressaten ein Feld identifikatorischer Möglichkeiten geschaffen. Während dieses im Analysebeispiel 1 im wesentlichen an nur eine Person, an Gerd Albrecht, gekoppelt ist und sich aus dessen Informationen und Stellungnahmen zusammensetzt, ist es im Analysebeispiel 2 zwar indirekt auch an eine Person gebunden, nämlich den individuell gestaltgebenden Programmacher Marthaler. Dieser ermöglicht Identifikation jedoch - wenn auch mit Schwerpunkt Ins-Bild-Setzen der Pianistin - über mehrere an der Handlung beteiligte Personen bzw. Personengruppen.

Die jeweils spezifische Umgangsweise mit dem konzertmusikalischen Werk „Rhapsody in Blue“ seitens der beiden Programmgestalter läßt vermuten, daß die analysierten Sendungen an verschiedene Rezipientengruppen adressiert sind

Wie in der „Musik-Kontakte“-Sendung in Einstellungen mit dem Publikum ersichtlich und sprachlich an der von Albrecht gewählten Ihr/Euch-Form erkennbar, werden vor allem Heranwachsende angesprochen. Albrecht setzt in seinen Wort-Musik-Sendungen kein Fachwissen voraus. Er wendet sich vielmehr an ein hörwilliges Publikum, das bereit ist, seinem monologischen Vortrag in Kombination mit Musikbeispielen vor allem zwecks theoretischer Auseinandersetzung mit musikalischen Zusammenhängen zu folgen. Primärer Adressat dieser Sendung ist der musikinteressierte Laie - auch höherer Altersstufen. Darüber hinaus erscheinen auch interessierte, fachlich kompetente Zuschauer und Musikfachleute insbesondere durch die subjektive Herangehensweise Albrechts als eine weitere Zielgruppe.

Das filmische Musik-Bild-Werk richtet sich an ein Publikum, das bereit ist, sich einem konzertmusikalischen Werk auf andere als die an traditionelle Riten angelehnte Darbietungsweise zu nähern, es neu, vor allem auch emotional zu erleben, ein Publikum, das sich gern auf das Spiel mit eigener Phantasie und auch der anderer einläßt. Marthaler, der mitunter die herkömmliche Aufführungspraxis ironisiert ins Bild setzt und damit auch kritische Stimmen auslöst, zielt mit seinen Fernsehwerken vornehmlich auf den im Umgang mit Musik toleranten, assoziationsfähigen und anspruchsvollen Laien und auch Fachmann ab.

Die musikfilmische Vermittlungsweise von Instrumentalmusik, die keinerlei musikalisches Fachwissen für den Wahrnehmungsprozeß voraussetzt, läßt das Anliegen erkennen, uneingeschränkt einen jeden für Musik, speziell für klassische Musik, zu interessieren.

Angemerkt wird, daß das Gesprächskonzert für zwei Rezipientengruppen gestaltet ist, für das Musikpublikum im Konzertsaal der Hamburgischen Staatsoper und für das

Fernsehpublikum. Der narrative Musikfilm ist ausschließlich für die Rezipienten am Fernsehbildschirm gestaltet.

Der im Gesprächskonzert geschaffene Vermittlungsrahmen spiegelt eine grundlegende kommunikationstheoretische Rollenverteilung wider mit einem Programmacher, der Informationen, Gedanken und Meinungen über ein instrumentalmusikalisches Werk mittels des Fernsehens in der Funktion eines Übertragungsmediums an die Fernsehzuschauer leitet.<sup>272</sup>

Die neben der Rollenverteilung besonders in der Gestaltung der Tonebene deutlich mediendidaktische Prägung des Gesprächskonzerts schafft einen vorgegebenen, eingegrenzten, primär auf verstandesmäßigen Nachvollzug des Vermittelten angelegten Rezeptionsrahmen.

Im narrativen Musikwerk treten an die Stelle des Kommunikators die in die Handlung eingebundenen, musizierenden und schauspielernden Akteure (der Barkeeper, der Dirigent, ist lediglich schauspielerisch aktiv). Ihre Rolle verwischt in Bildpassagen mit dem Blick-Motiv mit der der Rezipienten am Fernsehbildschirm. Damit ist das starre Rollenverhältnis von Machern und Nutzern aufgebrochen. Die dem Medium Fernsehen anhaftende Form der „Einbahnstraßen-Kommunikation“ mit der Kommunikationslinie Sender - Empfänger, die den Fernsehteilnehmern nur beschränkt Rückkopplung ermöglicht, ist gelockert. Macher werden vorübergehend zu Nutzern, zu Empfängern. In solchen Sendepassagen sind die Rezipienten am Fernsehbildschirm scheinbar in die Handlung integriert. Zudem wird die Musik als zentrales Vermittlungselement durch Verknüpfen mit der gleichwertig angeordneten Bildebene als wesentlich, jedoch natürlich eingebunden im Kontext erscheinend, an die Rezipienten herangetragen. Sie ist nicht etwa tontechnisch künstlich effektiv hervorgehoben. Den geschaffenen Rezeptionsrahmen des Analysebeispiels 2 kennzeichnen, sofern im Sinne Marthalers als Synthese zweier eigengesetzlicher Kommunikationsebenen verstanden, Zwanglosigkeit, Freiheit, Aufforderung zu eigenständiger Wahrnehmung.<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> Die Konstellation mit Kommunikator, Rezipienten und Musik erinnert an das didaktische Dreieck mit Lehrer, Schüler und Gegenstand. Vgl. dazu Prigge, B., Hörfunksendungen als Träger medialer Botschaften im Bereich der „klassischen“ Musik, S. 100 bzw. S. 116/Anm. 10.

<sup>273</sup> Ob und mit welcher Intensität sich durch die jeweilige Sendekonzeption Kontakt zwischen dem vermittelten Musikwerk und den Rezipienten einstellt, ist letztlich von den Adressaten abhängig. Interessant wäre eine sich an diese Untersuchung anschließende rezeptionspsychologische Erforschung von einander abweichenden, aus der jeweiligen Gestaltung resultierenden Wirkungsweisen beider Fernseh-Musiksendungen.

### 6.7.3 Fernsehen als „Erzähler“: Idee und Realisierung

Programmachern von Fernsehsendungen mit klassischer Musik bietet sich ein breites gestalterisches Feld, sofern das audiovisuelle Medium als „Erzähler“ genutzt wird.

Beiden in dieser Untersuchung analysierten Fernsehsendungen ist ein solches Verständnis zuzuordnen, ungeachtet der Tatsache, ob von den Programmachern bewußt anvisiert. In beiden Sendungen ist die Musik Quelle der Erzählungen, sowohl der verbalen Erzählungen im Analysebeispiel 1 mit teils sachlich berichtendem, teils essayistischem, problemorientiertem und teils auch anekdotischem, unterhaltendem Charakter als auch der Bilderzählung im Analysebeispiel 2.

Beide Fernsehsendungen zeigen eine unterschiedliche, in der Programmgestaltung begründete Spanne zwischen der jeweils individuellen konzeptionellen Idee, Kontakt zwischen der „Rhapsody in Blue“ und den Rezipienten herzustellen, und dem jeweiligen Realisierungskonzept.

Für die abschließende, zusammenfassende Betrachtung beider Fernseh-Musiksendungen sind die wesentlichen Gestaltungsmerkmale wiederholt angeführt.

Das Gesprächskonzert ist auf ein Verstehen von Musik ausgerichtet über von Gerd Albrecht verbal vermittelte Informationen, Erzählungen und Ansichten mit überwiegend auf die Wortpassagen zugeschnittenen Hörbeispielen. Der Kommunikator dominiert bei dem fernsehmedial aufbereiteten Geschehen in der Hamburgischen Staatsoper im analysierten Teil A der Sendung sowohl auf der Tonebene als auch auf der Bildebene.

Mit der Rolle Gerd Albrechts als Moderator sind Funktionen informierender, unterhaltender, interpretierender, strukturschaffender und auch identifikationsstiftender Art verknüpft. Die Wirkung vermittelter Inhalte ist daher wesentlich auch von seinem Verhalten abhängig.

Albrecht nimmt die Rezipienten zwar „an die Hand“, erläutert, ordnet ein, deutet, betrachtet kritisch, lenkt Aug' und Ohr, belebt die inhaltlich schwer zu gestaltende Form des monologischen Vortrags durch inhaltliche Vielfalt, doch fehlt den fernsehmedial dargebotenen Inhalten Überzeugungskraft. Ein wesentlicher Grund für diesen Eindruck liegt in der inhaltlichen Aufbereitung der im Mittelpunkt der Sendung stehenden Thematik, die über weite Passagen den Charakter eines Randthemas trägt. Zur Person George Gershwin erhalten die Rezipienten lediglich einige biographische Aspekte, so über Familie, erste Kontakte mit Musik, Erfolge und musikalische Vorlieben. Über die „Rhapsody in Blue“ erfahren sie, daß es sich um eine dem Jazz zuzuordnende Komposition handelt, unter Zeitdruck für einen Konzertsaal komponiert. Diese von Albrecht vorgenommene Einordnung des Klavierkonzerts von Gershwin verursacht, daß

der Moderator schwerpunktmäßig das Thema Jazz behandelt und sich dabei mehr und mehr von der eigentlich zentralen Komposition der Sendung entfernt. Zwar erklingen in dreizehn der insgesamt 23 Hörbeispiele Ausschnitte der „Rhapsody in Blue“. Deren Gesamtlänge beträgt jedoch nur vier Minuten 43 Sekunden bei einer durchschnittlichen Dauer von knapp 22 Sekunden, während die übrigen Hörbeispiele mit Musik Chopins, Berlins, Bernsteins und anderer sechs Minuten siebzehn Sekunden der Tonebene belegen bei einer durchschnittlichen Hörbeispieldauer von rund 38 Sekunden. Auch die verbal vermittelten, inhaltlich vielfältigen Gesichtspunkte, von Geschichtlichem zu Blues, Sklaverei und Amerikanischem Bürgerkrieg, über Erläuterungen musikalischer Elemente und Formen bis hin zu Stories über Louis Armstrong, Betty Smith, Irving Berlin und Leonard Bernstein, sind verglichen mit der zentralen Thematik zu breit behandelt. Zudem lassen sie bisweilen den Bezug zur „Rhapsody in Blue“ ganz vermissen. Eine dem Kommunikator zugedachte Leistung, nämlich Kontexte herzustellen und somit inhaltliche Strukturen zu schaffen, wird zum Teil den Rezipienten überlassen.

Albrecht legt seine Position als Vertreter der klassischen Musik offen dar. Ferner wird sein distanziertes Verhältnis zu der von ihm im Bereich Jazz angesiedelten „Rhapsody in Blue“ deutlich. Daß er sich dennoch mit einem Werk einer ihm anscheinend fremden Stilrichtung vermittelnd auseinandersetzt, ist als vorbildlich für seine zentrale Botschaft der Sendung zu bewerten, sich für verschiedene Musikrichtungen, insbesondere solche von Minderheiten, einzusetzen. Während er jedoch im einleitenden Interview mit der Pianistin Brigitte Engerer klassische Musik und Jazz einander gegenüberstellt, gleichgesetzt mit ernster Musik und Unterhaltungsmusik, thematisiert er in der Überleitungs-Sequenz die Trennung von Jazz und Unterhaltungsmusik. Diese einander widersprüchlichen, die Schlüsselwörter bzw. das leitmotivische Thema der Sendung betreffenden Aussagen lassen - ebenso wie die inhaltlich nicht verknüpften, sondern teils nur aneinandergereihten zahlreichen Themenblöcke - Unsicherheit seitens des Programmachers erkennen. Sie erschweren den Prozeß des Erfassens von Musik und gefährden auch die Chance der Identifikation mit den vermittelten Inhalten.

Die beschriebene Diskrepanz zwischen dem vermittelten instrumentalmusikalischen Werk und der Art der Vermittlung resultiert maßgeblich aus der Problematik, die „Rhapsody in Blue“ der Jazzmusik zuzuordnen. Die Komposition Gershwins ist ein Werk, das musikalische Grenzen überschreitet, Elemente unter anderem auch der klassischen Musik beinhaltet. Die formal freie Anlage in Anlehnung an Rhapsodien von Franz Liszt oder auch die erfindungsreichen motivischen Keimzellen und deren

melodische Ausformung sind Elemente, die ihren Ursprung nicht in der von Albrecht thematisierten Stilrichtung haben.<sup>274</sup>

Für die im Gesprächskonzert enge Synthese von Musik und Wort ist charakteristisch, daß Sprache als „Schlüssel“ für ein Musikwerk genutzt wird, als Mittel, Musik erfaßbar zu machen.

Im Musikfilm Marthalers hingegen, der Musik und Bild miteinander kombiniert, wird nicht versucht, Gershwins Musik visuell zu enträtseln. Die beiden tragenden künstlerischen Gestaltungselemente des narrativen Fernsehwerks, Musik und Bild, kennzeichnet vielmehr eine in ihrer Eigengesetzlichkeit verankerte, bewußt erhaltene Eigenständigkeit. Dieses wesentliche Merkmal der Gestaltungsweise Marthalers macht kritische Bemerkungen der Art unhaltbar, daß Musik in der Bilderzählung unangemessen interpretiert ist.<sup>275</sup>

Nun sind die „Rhapsody in Blue“ und die entwickelte Bilderzählung zwar zu einem inszenierten Musik-Bild-Geschehen gefügt, das, wie die Analyse ergeben hat, deutlich audiovisuelle Verknüpfungen aufweist. Doch ob die Konstellation beider Elemente als voneinander unabhängig, dialogisch oder kontrapunktisch verstanden und/oder empfunden wird, ist schließlich von den rezipierenden Individuen abhängig. Das Film-Musikwerk entzieht sich in seiner phantasievollen Anlage einer eindeutigen Interpretation. Das verstandesmäßige Erfassen ist in dem experimentellen Fernsehwerk anders als im Analysebeispiel 1 eine mögliche, nicht die zentrale Rezeptionsform. Innerhalb dieses geschaffenen Wirkungsrahmens ist der „Rhapsody in Blue“ in ihren Aussage- und Entfaltungsmöglichkeiten mehr Freiheit eingeräumt als im Gesprächskonzert.

Der geschaffene Erlebnisrahmen der „Rhapsody in Blue“-Sendung, in dem Marthalers thematische Grundkonfiguration Mensch - Musik in eine auf zwischenmenschliche Beziehungen basierende Handlung eingewoben ist, zeigt eine inhaltlich und formal als kompositorisch zu bezeichnende Anlage. Charakteristische Merkmale dafür sind insbesondere die für die Musik- wie für die Tonebene spezifische thematische Gestaltung aus der Keimzelle Motiv, der dem Drama vergleichbare Aufbau, die gliedernden, Spannung erzeugenden Fensterbild-Einstellungen und auch die visuelle Vorstellung des Handlungsortes Motel in Puzzletechnik, dessen Raumaufteilung erst am Ende der Sendung (E-Nr. 93) entschlüsselt wird.

---

<sup>274</sup> Die Schwierigkeit, die Albrecht offensichtlich mit der Einordnung der „Rhapsody in Blue“ hat, weist auf die grenzüberschreitende Anlage dieser Komposition hin.

<sup>275</sup> Diese den Produktionen Marthalers häufig gemachten Vorwürfe werden z.B. auch in der Fernsehsendung „Die Bilder des Adrian Marthaler“ von H.-Chr. Schmidt widerlegt.

Die aus dem Zusammenspiel einiger weniger inhaltlicher Motive gestaltete Geschehensebene ist fest umrissen. Vielfältig ist hingegen die formale Gestaltung des Geschehens am geschaffenen ungewöhnlichen Darbietungsort. Marthaler wendet keine aufwendigen technischen Raffinessen, Tricks und Effekte an. Er nutzt die technischen Ausdrucksmittel des Fernsehens nicht entfremdet, sondern schöpft deren fundamentale Anwendungsmöglichkeiten in origineller Weise aus, entscheidet sich für die nur noch selten gewählte, konzentrierte Schwarzweiß-Farbgebung, kontrapunktiert in Abhängigkeit vom Kamerastandort vertikale und horizontale Linienführungen und gestaltet fein differenzierte Bildeinheiten.

Marthaler lädt das Fernsehpublikum zum aufmerksamen Hinsehen ein, zum Wahrnehmen von Nuancen, die Rätsel der Bildstruktur lösen helfen. Darüber hinaus weist die Art der Bildgestaltung auch immer wieder auf die Musik hin. Sie fordert zum Hinhören auf.

Einheit des Inhalts und Vielfalt in der Form - diese beiden Gestaltlinien sind in der narrativen Sendung „George Gershwin - Rhapsody in Blue“ auf ideen- und spannungsreiche Weise so miteinander verquickt, daß sie zu einem fernsehmedialen Gesamtwerk, in ihren gestalterischen Qualitäten zu einem Gesamtkunstwerk verschmelzen.



## 7. Perspektiven

Die Fernseh-dramaturgie stellt den Schlüsselbegriff dieser Untersuchung dar. Sie steht im Mittelpunkt des einleitenden historischen Teils, welcher die Gestaltung von Fernsehsendungen mit klassischer Musik im zeitlichen Sinn eines sich ständig wandelnden Daseins (Heidegger) vorstellt. Sodann trägt sie den grundlegenden Teil, in dem das „Rüstzeug“ fernseh-dramaturgischer Arbeit deskriptiv dargelegt ist. Schließlich forciert sie die Analyse von zwei hinsichtlich ihres dramaturgischen Ansatzes unterschiedlichen Fernseh-Musiksendungen und deren Vergleich wesentlich.

Die jeweils fernseh-dramaturgische Gestaltlinie des Gesprächskonzerts mit Gerd Albrecht und des Musikfilms von Adrian Marthaler ist mittels der Filmanalyse herauskristallisiert. Dabei sind zunächst Detailuntersuchungen auf der Mikroebene durchgeführt worden, um auf dem Fundament von Feinstrukturen die gesamt-konzeptionelle, gestalterische Anlage beider Fernseh-Musiksendungen und damit die Makroebene zu erschließen.

Die Untersuchung des Zusammenspiels von audiovisuellen Ausdrucksmitteln und ihrer Konfiguration in den exemplarischen Analysebeispielen macht deutlich: Fernseh-Musiksendungen unterschiedlicher Darbietungsformen sind inhaltlich-formal komplexe Gefüge.

Ursächlich dafür ist vor allem die Vielzahl sogenannter innerer Faktoren. Aufgabe der Programmgestalter bei der Vermittlung von Instrumentalmusik ist es, diese - in Einklang mit den sogenannten äußeren Faktoren - zu verknüpfen.

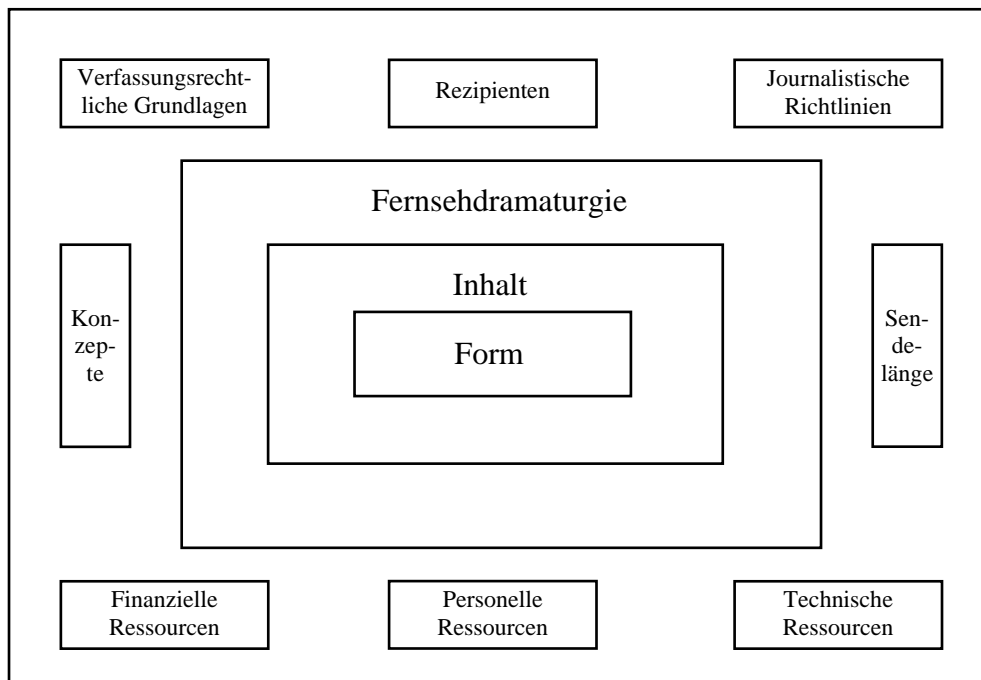
Fernseh-dramaturgische Arbeit vollzieht sich in einem Spannungsfeld von inneren und äußeren Faktoren, auch von vermittelter Musik und Rezipienten, weiter von Inhalt und Form, von künstlerischen und technischen, von optischen und akustischen Gestaltungsmitteln.

Ein im Rahmen dieser Untersuchung entwickeltes Modell, unterteilt in Grund- und Kernmodell, soll dieses Spannungsfeld veranschaulichen.<sup>276</sup>

---

<sup>276</sup> Grund- und Kernmodell bilden eine Einheit. Von der Darstellung in einem Modell ist jedoch abgesehen, um einen besseren Überblick zu gewähren.

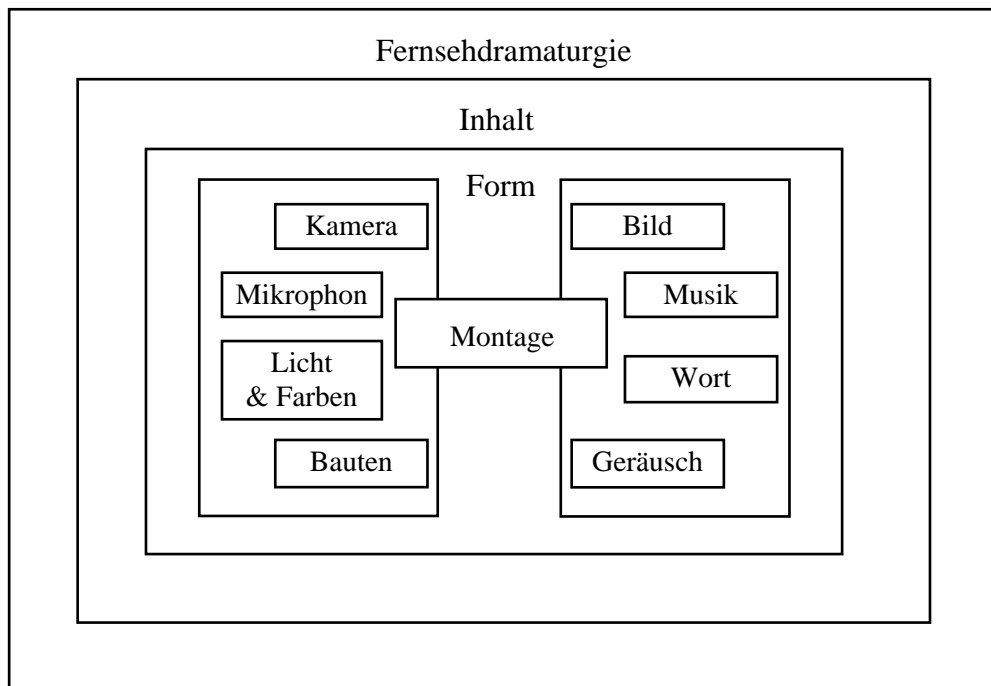
Modell 1a: Fernsehproduktionsmanagement im Spannungsfeld innerer und äußerer Faktoren: Grundmodell



Modell 1a, das Grundmodell, zeigt die Fernsehproduktionsmanagement im Spannungsfeld innerer und äußerer Faktoren. Zum einen wird der Produktionsrahmen von äußeren Faktoren beeinflusst. Sie reichen, wie im umsäumenden Feld ersichtlich, von verfassungsrechtlichen Grundlagen über personelle, finanzielle und technische Mittel bis hin zu den Adressaten einer Sendung, den Fernsehzuschauern. Zum anderen wird die Gestaltung einer Fernsehsendung mit Instrumentalmusik von den inneren Faktoren bestimmt, von Inhalt und Form, technischen und künstlerischen, optischen und akustischen Ausdrucksmitteln.

Der beziehungsreiche „innere“ Produktionsrahmen mit hohem Konfigurationspotential, Kern der Gestaltung von Fernseh-Musiksendungen und wesentlicher Gegenstand der Untersuchung, ist im nachfolgenden Modell dargestellt.

Modell 1b: Fernseh dramaturgie im Spannungsfeld von Inhalt und Form, von künstlerischen und technischen Gestaltungsmitteln: Kernmodell



Wesentlich für die fernseh dramaturgische Arbeit bei der Vermittlung musikalischer Inhalte ist, wie in dieser Untersuchung dargelegt, das >Wie< der Gestaltung und damit die Form. Den Programmachern stehen die technischen Gestaltungsmittel Fernseh-kamera, Mikrophon, Licht, Farben und Bauten zur Verfügung, um musikalische Inhalte in Bild und Ton, aufgefächert in Musik, Wort und Geräusch, unter Beachtung der Eigengesetzlichkeiten des Mediums Fernsehen den Rezipienten zu vermitteln. Herzstück der Fernseh dramaturgie ist die Montage. Die Art der Verknüpfung technischer und künstlerischer Gestaltungsmittel prägt den Charakter einer fernseh-medialen Musikproduktion maßgeblich und ist damit entscheidend für die Wirkung vermittelter Inhalte.

Das entwickelte Modell der Fernseh dramaturgie ist in der Analyse mit der Benutzeroberfläche eines Computer-Fensterprogramms vergleichbar. Alle Faktorenfelder, vom äußeren Rahmen des Grund- und des Kernmodells bis zu den inneren Gestaltungsbereichen, sind ineinander verschachtelt. Zudem beinhaltet jedes Feld weitere Teilmglieder. Dazu ein Beispiel: Wie die technischen und künstlerischen Gestaltungsmittel eingesetzt und verknüpft werden, hängt wesentlich auch von der Wahl der Darbietungsform für den jeweiligen musikalischen Inhalt ab. Zu den Formen von Fernseh-Musik-

sendungen gehören neben Sendungen im Stil abfotografierter Konzerte unter anderem Probenmitschnitte, Porträts, Dokumentationen, Lehrfilme, Gesprächskonzerte, Musikfilme und Features.<sup>277</sup>

Grund- und Kernmodell der Fernseh-dramaturgie haben im Rahmen dieser Untersuchung zunächst die Funktion, das komplexe programmgestalterische Wirkungsfeld bei der Vermittlung von Instrumentalmusik im Fernsehen zusammenfassend abzubilden.

Zum anderen sind die Modelle 1a und 1b als Baustein für gestalterische Entwicklungen im Rahmen der bevorstehenden Digitalisierung verwendbar. Zu den wesentlichen Merkmalen des technischen Neuerungsprozesses gehören, wie im Vorwort angeführt, die Möglichkeit, verschiedene Medien zu verknüpfen und weiter die sich ändernde Rezipientensituation, bei der Empfänger aktiv in mediale Geschehen eingreifen können. Im Zuge dieser Entwicklungen ist es vorstellbar, daß das entworfene Modell Anstoß gibt für fernseh-dramaturgische Computerprogramme, die die Kopplung der Medien Fernsehen und Computer bedingen. Zum einen könnte ein Programm als hilfreiches Arbeitsmittel für die Programmacher von Fernseh-Musiksendungen entwickelt werden. Über „Anklicken“ verschiedener Faktorenfelder, Wahl spezifischer Ausprägungen einzelner Ausdrucksmittel und Verknüpfen derselben könnten Gestaltungsmöglichkeiten im Vorfeld einer Produktion am Fernschbildschirm per Computertechnik erprobt werden. Mit einem solchen Programm wären Gestaltungslösungen am computergesteuerten Fernschbildschirm simulierbar, die in der Realität wegen Einhaltens des Etatrahmens, der vorgegebenen Produktionszeit und weiterer zu beachtender äußerer Faktoren nicht durchgeführt werden könnten. Ein fernseh-dramaturgisches Computerprogramm könnte auch die Entwicklung neuer Darbietungsformen für klassische Musik im Fernsehen, die in den 90er Jahren stagnierte, durch neue Experimentiermöglichkeiten voranbringen.

Zum anderen wird das hier vorgestellte Fernseh-dramaturgie-Modell als Grundlage für ein Benutzerprogramm gesehen. Rezipienten können beispielsweise entscheiden, in welcher Form sie Gershwins „Rhapsody in Blue“ hören und sehen möchten, können Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen wählen und per Mausclick festlegen, ob sie die vermittelte Musik nur mit Bildern oder auch mit Worten, beispielsweise in Gedichtform, erleben möchten.

In diesen abschließenden Gedanken können eventuelle Nutzungsmöglichkeiten solcher Programme nur angedeutet werden. Bei deren Entwicklung wäre vor allem der Frage nachzugehen, wie es gelingen kann, klassische Musik vor audiovisuellen

---

<sup>277</sup> Die gestalterischen Faktoren des Kernmodells sind im grundlegenden Teil der Untersuchung weitgehend deskriptiv dargelegt. Auf eine Ausdifferenzierung dieser Faktoren in Teilmodellen ist daher verzichtet worden.

Verfremdungen zu schützen. Als elementar werden die mit einem solchen Projekt verbundenen Möglichkeiten betrachtet, Fernsehzuschauern ein Feld neuartigen Erlebens von Musik im Fernsehen zu eröffnen. Der mit Fernseh-Musiksendungen einhergehende, beklagte „Verlust der Freiheit“<sup>278</sup> für die Rezipienten könnte beim selbstgesteuerten Eintauchen in digitale Fernsehwelten aufgehoben werden.

---

<sup>278</sup> Behne, K.-E., Vier Thesen zur Situation der Musik im Fernsehen, S. 99; vgl. Kap. 3.3.3.3.

## Literaturverzeichnis

- Abel-Struth, Sigrid  
u.a. (Hrsg.): In Sachen Musik. Kassel: Bärenreiter 1977, 144 S.
- Adorno, Theodor W.: Kann das Publikum wollen? In: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Hrsg.: A. R. Katz. München: Deutscher Taschenbuch Verl. 1963, S. 55-60.
- Adorno, Theodor W.: „Musik im Fernsehen ist Brimborium“. In: Der Spiegel (Hamburg). 22 (1968) 9, S. 116-124.
- Adorno, Theodor W.: Prolog zum Fernsehen. In: Rundfunk und Fernsehen 1948-1989. Hrsg.: Hans-Bredow-Institut. Baden-Baden, Hamburg: Nomos Verl.-Ges. 1990, S. 162-169.
- Albrecht, Gerd: Die Filmanalyse - Ziele und Methoden. In: Filmanalysen Bd. 2. Hrsg.: F. Everschor. Düsseldorf: Hans Altenburg 1964, S. 233-270.
- Albrecht, Gerd: Vom Königsweg zum Marterpfad? Soziologische Fragestellungen und Methoden der Filmanalyse. In: Filmanalyse interdisziplinär. Hrsg.: H. Korte; W. Faulstich. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 73-89.
- Allesch, Christian G.: Das Musikerleben als personaler Gestaltungsprozeß. In: Musikpädagogische Forschung. Hrsg.: Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung. Laaber: Laaber-Verl. 1982, S. 47-66 (= Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn. 3).
- Altmann, Günter: Musikalische Formenlehre. Mit Beispielen und Analysen. 2. Aufl. München, New York, London, Paris: Saur 1984, 405 S. (= UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher. 1109).
- Andersch, Alfred: Befeuert das Fernsehen nur die technische Phantasie oder auch die Autoren-Phantasie? In: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. A. R. Katz. München: Deutscher Taschenbuch Verl. 1963, S. 28-33.
- Andersch, Alfred: Die Blindheit des Kunstwerks. In: Die Blindheit des Kunstwerks. Hrsg.: Andersch. Literarische Essays und Aufsätze. Zürich: Diogenes 1979, S. 40-51 (= Diogenes Taschenbuch. 1,11).
- Arndt, Jürgen; Keil, Werner (Hrsg.): Jazz und Avantgarde. Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verl. 1998, 273 S. (= Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten. 5).
- Asper, Helmut G.: Zwischen Bildung und Unterhaltung. Breite und Vielfalt der Wissenschaftssendungen. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Hrsg.: H. Kreuzer; K. Prümm. Stuttgart: Reclam 1979. S. 348-364.

- Aufermann, Jörg;  
Scharf, Wilfried;  
Schlie, Otto (Hrsg.): Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie. Ein Handbuch über den Rundfunk in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verl. 1979, 608 S.
- Augustin, Joachim;  
Sailer, Rudolf: Probleme der musikalischen Vermittlung von „ernster“ Musik im Fernsehen. In: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Hrsg.: H.-Chr. Schmidt. Mainz: Schott 1976, S. 67-73.
- Baacke, Dieter;  
Kluth, Theda (Hrsg.): Praxisfeld Medienarbeit. Beispiele und Informationen. München: Juventa 1980, 238 S. (= Serie Kommunikation).
- Baacke, Dieter: Aufgaben und Probleme außerschulischer Medienarbeit. In: Praxisfeld Medienarbeit. Hrsg.: D. Baacke; Th. Kluth. München: Juventa 1980, S.8-16.
- Barton, Walter: Fundsachen aus der Mediensprache. Eine Sammlung „beliebter“ Sprachfehler und -nachlässigkeiten. Hrsg.: Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität Gesamthochschule Siegen. Siegen 1985, 52 S. (= MuK 36).
- Bastian, Hans Günther: Musik im Fernsehen. Funktion und Wirkung bei Kindern und Jugendlichen. Hrsg.: Richard Schaal. Wilhelmshaven: Noetzel 1986, 280 S. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 103).
- Bausch, Hans: Chancen und Grenzen für Kultur und Kunst. In: Kabel zwischen Kunst und Konsum. M. Schöneberger; D. Weirich. Berlin: VDE-Verl. 1985, S. 87-94.
- Becker, Wolfgang: Die Analyse eines Dokumentarfilms und was man daraus lernen kann. Der Film „Saat der Gesundheit“ von Peter Krieg. In: Methoden der Film- und Fernsehanalyse. Hrsg.: K. Hieckethier; J. Paech. Stuttgart: Metzler 1979, S. 91-112.
- Behne, Klaus-Ernst: Drei Thesen zum massenmedialen Musikkonsum und seiner Didaktik. In: Musik und Bildung, Mainz, 9=68 (1977) 12, S. 666-671.
- Behne, Klaus-Ernst: Vier Thesen zur Situation der Musik im Fernsehen. In: Musik in den Medien. Hrsg.: W. Hoffmann-Riem; W. Teichert. Baden-Baden: Nomos Verl.-Ges. 1986, S. 99-102.
- Behne, Klaus-Ernst  
(Hrsg.): film - musik - video. Oder: Die Konkurrenz von Auge und Ohr. Regensburg: Bosse 1987, 178 S. (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. 12).
- Behne, Klaus-Ernst: Zur besonderen Situation des filmischen Erlebens. In: film - musik - video. Oder: Die Konkurrenz von Auge und Ohr. Hrsg.: K.-E. Behne. Regensburg: Bosse 1987, S. 7-11.
- Behne, Klaus-Ernst: Bewertungen von Musik. In: Musik und Bildung, Mainz, 20=79 (1988) 9, S. 669-673.

- Behne, Klaus-Ernst: Bilder zur Musik - Fesseln, Fragen oder Freiräume? In: Publizistik, Konstanz, 34 (1989) 3, S. 297-309.
- Behne, Klaus-Ernst: „Blicken Sie auf die Pianisten?!“ Zur bildbeeinflussten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen. In: Medienpsychologie, Wiesbaden, 2 (1990) 2, S. 115-131.
- Behne, Klaus-Ernst: Musik im Fernsehen - Leiden oder Lernen? Auditives und audiovisuelles Musikerleben im experimentellen Vergleich. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 38 (1990) 2, S. 222-241.
- Behne, Klaus-Ernst: Musik(-er) zwischen Technologie und Werbung. Auswirkungen der Visualisierung von Musik. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 153 (1992) 1, S. 18-23.
- Behne, Klaus-Ernst: Musik im Kontext - Musik als Kontext. In: Musik und Bildung, Mainz, 24=83 (1992) 5, S. 13-17, 33.
- Behne, Klaus-Ernst: Gehört - Gedacht - Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik. Regensburg: ConBrio Verl.-Ges. 1994, 189 S. (= ConBrio-Fachbuch. 2).
- Behne, Klaus-Ernst: Wirkungen von Musik. In: Kompendium der Musikpädagogik. Hrsg.: S.Helms; R. Schneider; R. Weber. Kassel: Bosse 1995, S. 333-348.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, 155 S. (= edition suhrkamp. 28).
- Berghaus, Margot: Inhaltsanalyse von Fernsehsendungen. Anmerkungen zu ihrer Bedeutung und Darstellung eines Instruments zur Interaktionsanalyse. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 22 (1974) 3/4, S. 330-356.
- Berghaus, Margot: Zur Theorie der Bildrezeption. Ein anthropologischer Erklärungsversuch für die Faszination des Fernsehens. In: Publizistik, Konstanz, 31 (1986) 3/4, S. 278-295.
- Bergler, Reinhold;  
Six, Ulrike: Psychologie des Fernsehens. Wirkungsmodelle und Wirkungseffekte unter besonderer Berücksichtigung der Wirkung auf Kinder und Jugendliche. Bern, Stuttgart, Wien: Huber 1979, 302 S.
- Bernstein, Leonard: Von der unendlichen Vielfalt der Musik. München: Goldmann 1975, 285 S. (= Goldmann-Sachbücher. 11123).
- Berten, Walter  
Michael: Musik und Mikrophon. Zur Soziologie und Dramaturgie der Musikweitergabe durch Rundfunk, Tonfilm, Schallplatte und Fernsehen. Düsseldorf: Schwann 1951, 253 S.
- Bertz-Dostal, Helga: Oper im Fernsehen. Grundlagenforschung im Rahmen des Forschungsprogramms des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Wien: Minor 1971, 1132 S. (= Bd. 1: Text- und Bildteil, 623 S., Bd. 2: Registrierteil, S. 624-1132).



- Bitomski, Hartmut: Die Deutlichkeit der Signifikanten und die Undeutlichkeit der Signifikate. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 37-39.
- Blaukopf, Kurt: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München: Deutscher Taschenbuch Verl. 1984, 383 S. (= dtv. 10352).
- Bochenski, Joseph M.: Die Zeitgenössischen Denkmethode. München: Lehnen 1954. 151 S. (= DALP-Taschenbücher. 304).
- Boeckmann, Klaus u.a.: Zum Einfluß von Hintergrundmusik in Bildungsfilmen auf Behaltensleistung und Beurteilung. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 38 (1990) 1, S. 37-47.
- Bornhoff, Jack: Die technischen Medien. Musik in Funk und Fernsehen. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 124 (1963) 12, S. 473-476.
- Bosshart, Louis: Untersuchungen zur Verstehbarkeit von Radio- und Fernsehsendungen. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 24 (1976) 3, S. 197-209.
- Braun, Thuring (Hrsg.): Musik und Raum. Eine Sammlung von Beiträgen aus historischer und künstlerischer Sicht zur Bedeutung des Begriffs „Raum“ als Klangträger für die Musik. Hrsg. zum 50jährigen Bestehen der „Kammerkunst Basel“. Basel: GS-Verl. 1986, 112 S.
- Brepohl, Klaus: Die Massenmedien. Ein Fahrplan durch das Zeitalter der Information und Kommunikation. München: Nymphenburger Verl.-Buchhandl. 1974, 308 S.
- Brüssau, Werner; Stolte, Dieter; Wissler, Richard (Hrsg.): Fernsehen. Ein Medium sieht sich selbst. Mit Beiträgen von J. Kaiser u.a. Mainz: v. Hase & Koehler 1976, 414 S.
- Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (Hrsg.): Musik-Psychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, 703 S. (= Rowohlts Enzyklopädie. 526).
- Brunner, Armin: Kann Musik sichtbar werden? (I) In: Neue Zürcher Zeitung, Fernaussage Nr. 281 vom 4.12.1986. S. 11-12.
- Brunner, Armin: Kann Musik sichtbar werden? (II). Im Bild nur ein Widerschein der Musik. In: Neue Zürcher Zeitung, Fernaussage Nr. 287 vom 11.12.1986. S. 51-52.
- Brunner, Armin: Musikvermittlung durch den 'zweidimensionalen Raum' des Bildschirms: das >narrative< und das >strukturelle< Ins-Bild-Setzen von Musik. In: Musik und Raum. Hrsg.: Th. Braun. Basel: GS-Verl. 1986, S. 66-71.

- Brunner, Armin: Musik im elektronischen Netzwerk. In: Zeitschrift für Musikpädagogik, Regensburg, 11 (1986) 33, S. 22-27.
- Brunner, Armin: Kann und darf man Musik sichtbar machen? Überlegungen zum musikalischen Kunstwerk im Fernsehen, Teil 3. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 149 (1988) 6, S. 23-26.
- Burde, Wolfgang; Reinecke, Heinz-Peter: Dokumentationen, Highlights oder Massenkultur. Gespräch mit Klaus Lindemann über „Musik im Fernsehen“. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 142 (1981) 1, S. 17-19.
- Burger, Harald: Sprache der Massenmedien. 2. durchges. und erw. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 1984, 334 S. (= Slg. Götschen. 2225).
- Burgmann, Christhart: Alles kann zum Thema werden. Über einige Bedingungen des Features. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Hrsg.: H. Kreuzer; K. Prümm. Stuttgart: Reclam 1979, S. 290-304.
- Conrad, Hans-Werner: hessen 3 - alltagsnahes Fernsehen. In: ARD-Jahrbuch, 24 (1992), S. 96-98.
- Coy, Wolfgang: Die Entfaltung programmierbarer Medien. In: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? J. Paech; A. Ziemer. Mainz: ZDF 1994, S. 45-54.
- Dahlhaus, Carl: Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik. Plädoyer für eine romantische Kategorie. In: Musik und Bildung, Mainz, 1=60 (1969) 2, S. 68-72.
- Dahlhaus, Carl: Analyse und Werturteil. Mainz: Schott 1970, 97 S. (= Edition Schott. 6371); (= Musikpädagogik. 8).
- Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik. Kassel, London, Tours, Basel: Bärenreiter 1978, 152 S.
- Dahlmüller, Götz: 6 Thesen zum Fernsehen. In: Kürbiskern, München (1971) 3, S. 457-460.
- Darkow, Michael: Musik im Fernsehen. Eine Zuschauerbefragung über Musikprogramminteressen, Bekanntheit und Beurteilung von Musikangeboten sowie zu Einstellungen gegenüber Musik im Fernsehen. Mainz 1981, 67 S. (= ZDF-Schriftenreihe; Medienforschung. 26).
- Darkow, Michael: Some results of a representative survey. In: EBU Review, Brussels (1981) 3, S. 22-25.
- Davis, Desmond: Die Bildgestaltung beim Fernsehen. Ein Lehrbuch. Hrsg.: Guild of Television Producers and Directors. Ratingen: Henn 1965, 51 S.
- Dibelius, Ulrich (Hrsg.): Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze. München: Hanser 1969, 152 S. (= Reihe Hanser. 28).

- Dill, Richard: Fernsehen ohne Programm - Programm ohne Fernsehen. Überlegungen zur Entwicklung der Kommunikation in den achtziger Jahren. In: Fernsehen und Bildung, München, 8 (1974) 1/2, S. 18-27.
- Doelker, Christian: Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums. Stuttgart: Klett-Cotta 1989, 287 S.
- Eberhardt, Fritz: Optische und akustische Informationen. Ein Beitrag zur Vergleichung der Massenkommunikationsmittel. In: Das Recht auf Information, München 1967, S. 45-67.
- Eberle, Carl-Eugen: Digitale Kompression - Herausforderung der dualen Ordnung des Rundfunks. Leitsätze. In: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? J. Paech; A. Ziemer. Mainz: ZDF 1994, S. 31-33.
- Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Umriss einer Dramaturgie. Emsdetten (Westf.): Lechte 1953, 105 S.
- Eckhardt, Andreas: Wo bleibt die Musik? In: Kabel zwischen Kunst und Konsum. M. Schöneberger; D. Weirich. Berlin: VDE-Verl. 1985, S. 115-120.
- Eckhardt, Josef: „E-Musik“-Hörer: Echte Minderheiten? In: Symposium Musik und Massenmedien. Hrsg.: H. Rösing. München, Salzburg: Katzbichler 1978, S. 109-116.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, 442 S. (=Suhrkamp-Taschenbücher; Wissenschaft. 222).
- Egk, Werner: Musik - Wort - Bild. Texte und Anmerkungen, Betrachtungen und Gedanken. München: Lange und Müller 1960, 311 S.
- Ehlers, Renate: Zur Rezeption des Musikangebots der Massenmedien. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 33 (1985) 2, S. 171-186.
- Eichel, Manfred: Kultur und Kulturvermittlung in >aspekten<. In: ZDF-Jahrbuch 1992. Mainz: ZDF 1993, S. 65-67.
- Einem, Gottfried von: Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden. Ein Forschungsbericht. Hrsg.: Kurt Blaukopf. Karlsruhe: Braun 1968, 40 S. (= Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 2).
- Eisele, Harro: Der Klang der frühen Jahre. Musikklassik aus den Archiven. In: ZDF-Jahrbuch 1989. Mainz: ZDF 1990, S.119-121.
- Eisenstein, Sergej: Dialektische Theorie des Films. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978 S. 18-23.
- Ejchenbaum, Boris: Probleme der Filmstilistik. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 33-37.
- Elste, Martin: Die Musik, der Lautsprecher, der Bildschirm und ich. Ein Essay über Musik im Fernsehen. In: Musica, Kassel, Basel, London, New York, 40 (1986) 1, S. 18-21.

- Emrich, Ernst;  
Lanius, Gerhard: Elemente einer Fernsehsendung. Seebrück am Chiemsee: Heering 1964, 28 S. (= Beihefte des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht München. 673).
- Essen, Otto von: Sprecherische Ausdrucksgestaltung. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1953, 50 S. (= Schriften zur Rundfunk- und Fernsehpraxis. 2).
- Ewen, David: George Gershwin. Vom Erfolg zur Größe. 2. erw. und aktual. Ausg. Wien: Hannibal 1988, 353. S.
- Farocki, Harun: Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 82-85.
- Farocki, Harun: Das Fernsehfeature. Der Ärger mit den Bildern. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 85-91.
- Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen: Narr 1976, 134 S. (= Literaturwissenschaft im Grundstudium. 1).
- Faulstich, Werner;  
Faulstich, Ingeborg: Modelle der Filmanalyse. München: Fink 1977, 127 S. (= Kritische Information. 57).
- Faulstich, Werner  
(Hrsg.): Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft. München: Fink 1979, 437 S. (= Kritische Stichwörter. 4).
- Faulstich, Werner: Was heißt Kultur? Aufsätze 1972-1982. Tübingen: Selbstverl. 1983, 295 S.
- Faulstich, Werner: Neue Methoden der Filmanalyse. In: Was heißt Kultur? W. Faulstich. Tübingen: Selbstverl. 1983, S. 142-160.
- Faulstich, Werner: Methodologische Überlegungen zur Theorie und Praxis der Filmanalyse. In: Probleme der Filmanalyse. G. Giesenfeld u.a. Hrsg.: Forschungsstelle Bild und Sprache im Institut für Neuere Deutsche Literatur, Phillips-Universität Marburg. Marburg 1986, S. 5-20.
- Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Theorien - Methoden - Pragmatik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, 107 S. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. 1537).
- Faulstich, Werner: Kleine Geschichte der 'Filmanalyse' in Deutschland. In: Filmanalyse interdisziplinär. Hrsg.: H. Korte; W. Faulstich. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 9-19.
- Faulstich, Werner  
(Hrsg.): Fernsehen und andere Medien. Die Perspektiven der Macher. Interviews zum Produktverband. Mit Beiträgen von L. Humburg u.a. DFG - Sonderforschungsbereich 240 der Universität – Gesamthochschule Siegen 1991, 92 S. (= Arbeitshefte Bildschirmmedien. 33); (= Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien).

- Faulstich, Werner;  
Poggel, Holger: Computergestützte Filmanalyse „CAFAS“. Ein EDV-Programm zur quantitativen Auswertung von Filmtranskripten. In: Filmanalyse interdisziplinär. Hrsg.: H. Korte; W. Faulstich. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 147-155.
- Feldmann, Erich: Neue Studien zur Theorie der Massenmedien. München, Basel: Reinhardt 1969, 193 S.
- Feller, Wolf: Das Bayrische Fernsehen auf Erfolgskurs. In: ARD-Jahrbuch 1992. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1992, S. 91-93.
- Felsenthal, Stefan: „Gefährliche Liebschaften“. In: ZDF-Jahrbuch 1990. Mainz: ZDF 1991, S. 156-157.
- Felsenthal, Stefan: Fernsehen mit Musik. In: ZDF-Jahrbuch 1992. Mainz: ZDF 1993, S. 77-80.
- Fischer, Jens Malte: Prima le immagini, dopo la musica. Überlegungen zur Geschichte und aktuellen Situation der sogenannten 'E-Musik', speziell der Oper im Fernsehen. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Hrsg.: H. Kreuzer; K. Prümm. Stuttgart: Reclam 1979, S. 155-168.
- Flemmer, Walter: Bildung im Fernsehen, Walter Flemmer? In: Weiterbildung und Medien, Bonn, 10 (1987) 6, S. 14-16.
- Frank, Bernward; Maletzke, Gerhard; Müller-Sachse, Karl H.: Kultur und Medien: Angebote - Interessen - Verhalten. Eine Studie der ARD/ZDF-Medienkommission. Baden-Baden: Nomos Verl.-Ges. 1991, 499 S. (= Schriftenreihe Media-Perspektiven. 11).
- Freyberger, Roland: Die Farbe im Fernsehen. Zwischenbilanz. In: ARD-Jahrbuch 1974. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1974, S. 77-95.
- Gerhartz, Leo Karl: Rundfunk, Musik und musikalische Produktion. Überlegungen eines Rundfunkredakteurs. In: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien. Hrsg.: H.-Chr. Schmidt. Mainz: Schott 1976, S. 18-23.
- Gerlach, Peter: Kultur im Fernsehen. In: Kabel zwischen Kunst und Konsum. M. Schöneberger; D. Weirich. Berlin: VDE-Verl. 1985, S. 121-133.
- Giesenfeld, Günther  
u.a.: Probleme der Filmanalyse. Vorträge eines Symposiums an der Philipps-Universität Marburg 15./16.02.1985. Hrsg.: Forschungsstelle Bild und Sprache im Institut für Neuere deutsche Literatur - Philipps-Universität Marburg. Marburg 1986, 68 S. (= Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. 3).
- Giesenfeld, Günter: Filmanalyse und Filmgeschichte. In: Medien/Kultur. Hrsg.: K. Hicke-thier; S. Zielinski. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1991, S. 275-280.

- Giesenfeld, Günter;  
Sanke, Philipp: Ein komfortabler Schreibstift für spezielle Aufgaben. Vorstellung des Filmprotokollierungssystems FILMPROT (Vers. 1.01.). In: Filmanalyse interdisziplinär. Hrsg.: H. Korte; W. Faulstich. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 135-146.
- Goslich, Siegfried: Die Musik im Fernsehen. In: Medium. Hrsg.: Evangelischer Presseverband für Bayern. München 2 (1965), S. 85-93.
- Goslich, Siegfried: Musik im Rundfunk. Tutzing: Schneider 1971, 272 S.
- Gräter, Manfred: Musik in der >télévision totale<. Vortrag, gehalten auf dem 7. Kongreß des Internationalen Musik-Zentrums (IMZ) in Salzburg. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 129 (1968) 12, S. 548-550.
- Greulich, Helmut: Manipulation im Fernsehen. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 69-73.
- Groebl, Jo; Gleich, Uli: Musik: Attraktivität und Wirkung. ARD-Forschungsdienst. In: Media Perspektiven. Frankfurt am Main, Berlin, 9 (1989), S. 581-584 (= Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft der ARD-Werbe-gesellschaften).
- Hänecke, Frank: Musik am Fernsehen: Aspekte zur Herstellung und Vermittlung von Musiksendungen am Beispiel der SRG und weiterer Sendeanstalten. Hrsg.: Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich 1988, 192 S. (= Diskussionspunkte. 16).
- Hamm, Ingrid: Inhalt und audiovisuelle Gestaltung. Der Einfluß thematischer Aspekte auf die Gestaltung von Verbrauchersendungen des Fernsehens. Nürnberg: Verl. der Kommunikationswiss. Forschungsvereinigung 1985, 275 S. (= Kommunikationswissenschaftliche Studien. 1).
- Hamm, Ingrid: Das Fernsehen als Informationsquelle. Zum Verhältnis von Gestaltung und Rezeptionserfolg. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 38 (1990) 2, S. 201-221.
- Hannemann, Jörg: Über das Lesen von Bildern. Wahrnehmungs- und gedächtnispsychologische Aspekte der Bilderfassung. In: Lernen mit Bildern. Hrsg.: L. J. Issing; J. Hannemann. Grünwald: FWU 1983, S. 40-60.
- Harth, Walther: Das Bild auf dem Schirm. In: Melos, Mainz, 24 (1955), S. 209-212.
- Hasebrink, Uwe; Doll, Jörg: Zur Programmauswahl von Fernsehzuschauern. Die Bedeutung von Einstellungen gegenüber Sendungstypen. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 38 (1990) 1, S. 21-36.
- Hasenack, J.: Kritische Bemerkungen zu Produktionspraktiken der Fernseh-anstalten. In: Fernseh-Praxis. Hrsg.: P. Kandorfer. Köln: Medipress-Verl. 1980, S. 63-84.

- Heimann, Paul: Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung in den optisch-akustischen Massenmedien. In: Bild und Begriff. Hrsg.: R. Heiß u.a. München: Juventa Verl. 1963, S. 71-105.
- Heinrichs, Heribert (Hrsg.): Lexikon der audio-visuellen Bildungsmittel. München: Kösel 1971, 362 S.
- Heinrichs, Heribert: Der televisierte Mensch. Vortrag vom 21.04.1985 auf dem Apothekerkongreß in Münster. In: Medien zwischen Kultur und Kult. Hrsg.: R. W. Keck; W. Thissen. Bad Heilbrunn/Obb: Klinkhardt 1987, S. 11-22.
- Heinrichs, Heribert: Die Ent-Fernung der Welt. Zur Problematik des Raumes in der massenmedialen Lebenswelt. In: Mensch und Raum. Hrsg.: H. Köck. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1987, S. 77-84.
- Heiß, Robert u.a.: Bild und Begriff. Symposion des Instituts für Film und Bild. München: Juventa Verl. 1963, 148 S.
- Heiß, Robert: Wort, Begriff und Bild? In: Bild und Begriff. Hrsg.: R. Heiß u.a. München: Juventa Verl. 1963, S. 11-30.
- Helms, Siegmund: Auge und Ohr. Zur Visualisierung von Musik und Musikalisierung von Bildern. Basisartikel. In: Musik und Unterricht, Seelze, 1 (1990) 2, S. 2-11.
- Helms, Siegmund;  
Schneider, Reinhard;  
Weber, Rudolf: Neues Lexikon der Musikpädagogik. Sachteil. Kassel: Bosse 1994, 342 S.
- Helms, Siegmund;  
Schneider, Reinhard;  
Weber, Rudolf: Kompendium der Musikpädagogik. Kassel: Bosse 1995, 392 S.
- Henckels, Dietrich  
Wolfgang: Konflikte und ihre Quellen im Fernsehen. In: Fernseh-Praxis. Hrsg.: P. Kandorfer. Köln: Medipress-Verl. 1980, S. 33-61.
- Herbort, Heinz Josef: Wie einem beim Sehen das Hören vergeht. In: Die Zeit (Hamburg). Nr. 22 vom 24.05.1974. S. 15-16.
- Herbort, Heinz Josef: Zeit zum Hören (und Sehen). In: Die Zeit (Hamburg). Nr. 51 vom 19.12.1990.
- Hermann, Ingo: Gestaltungs- und Produktionsprobleme des Bildungsfernsehens. Acht Thesen. In: Bildungsfernsehen und Weiterbildung. Hrsg.: H. Ruprecht. Braunschweig: Westermann 1977, S. 57-68 (= Westermann-Taschenbuch: Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung. 125).
- Herzfeld, Friedrich: Die beiden Aufträge in der Musik. In: Rufer und Hörer, Stuttgart, 4 (1949/50), S. 343-349.
- Herzfeld, Friedrich: Das Problem der Musikeinführung. In: Rufer und Hörer, Stuttgart, 5 (1950/51), S. 316-321.

- Herzfeld, Friedrich: Musik im Dritten Programm. In: Rufer und Hörer, Stuttgart 7 (1952/53), S. 227-230.
- Hesling, Willem: CD-I und der Markt für interaktive Unterrichtsmedien. In: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? J. Paech; A. Ziemer. Mainz: ZDF 1994, S. 63-65.
- Heuberger, Ulrike: HDTV - Probleme und Perspektiven. Zusammenfassung der Diskussion. In: HDTV - ein neues Medium? Hrsg.: K. Lüscher; J. Paech; A. Ziemer. Mainz: ZDF 1991, S. 88-93.
- Heygester, Anna-Luise; Maseberg, Eberhard: Fernseh-Kritik: Kreativität und Verantwortung. Die gesellschaftliche Relevanz der Medien. Mainz: v. Hase & Koehler 1975, 178 S. (= Mainzer Tage der Fernseh-Kritik. 8).
- Hickethier, Knut: Lexikon der Grundbegriffe der Film- und Fernsehsprache. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 45-57.
- Hickethier, Knut; Scholtyssek, Barbara: Notizen zur Programmpolitik. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 73-74.
- Hickethier, Knut; Paech, Joachim (Hrsg.): Methoden der Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler 1979, 213 S. (= Didaktik der Massenkommunikation. 4).
- Hickethier, Knut; Paech, Joachim: Zum gegenwärtigen Stand der Film- und Fernsehanalyse. Einleitung. In: Methoden der Film- und Fernsehanalyse. Hrsg.: K. Hickethier; J. Paech. Stuttgart: Metzler 1979, S. 7-23.
- Hickethier, Knut; Zielinski, Siegfried (Hrsg.): Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knilli zum Sechzigsten. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1991, 514 S.
- Hickethier, Knut: Apparat - Dispositiv - Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. In: Medien/Kultur. Hrsg.: K. Hickethier; S. Zielinski. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1991, S.421-447.
- Hinzpeter, Fred: Technische Kreativität im Programmablauf. In: ZDF-Jahrbuch 1986. Mainz: ZDF 1987, S. 165-166.
- Hirsch, Hans: Klassische Musik im öffentlich-rechtlichen Fernsehprogramm. In: ZDF-Jahrbuch 1985. Mainz: ZDF 1986, S. 87-91.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Briefe über Tonkunst in Berlin. In: E. T. A. Hoffmann. Werke in vier Bänden. Hrsg.: Hermann Leber. Salzburg, Stuttgart: Verl. Das Bergland-Buch 1985, S. 557-566 (= Bd. 4).



- Hoffmann-Riem, Wolfgang; Teichert, Will (Hrsg.): Musik in den Medien. Programmgestaltung im Spannungsfeld von Dramaturgie, Industrie und Publikum. Medienwissenschaftliches Symposium Hans-Bredow-Institut 1985. Baden-Baden: Nomos Verl.-Ges. 1986, 202 S.
- Holzamer, Karl: Kultur und Medien - Medienkultur? Ein Beitrag ohne literarische Hinweise. In: Medien zwischen Kultur und Kult. Hrsg.: R. W. Keck; W. Thissen. Bad Heilbrunn/Obb: Klinkhardt 1987, S. 55-60.
- Hufen, Fritz; Lörcher, Wolfgang: Phänomen Fernsehen. Aufgaben - Probleme - Ziele, dargestellt am ZDF. Mit Beiträgen von K. Holzamer u.a. Düsseldorf, Wien: Econ-Verl. 1978, 524 S.
- Huter, Alois (Hrsg.): Zukunft des Fernsehens - Ende der Kultur? Internationales Forschungszentrum Salzburg. Innsbruck, Wien: Tryolia-Verl. 1990, 209 S. (= Veröffentl. des Internat. Forschungszentrums für Grundfragen der Wiss., Salzburg. N.F. 39).
- Issing, Ludwig J.; Hannemann, Jörg (Hrsg.): Lernen mit Bildern. Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU). Grünwald: FWU 1983, 136 S. (= AV-Forschung. 25).
- Issing, Ludwig, J.: Bilder als didaktische Medien. In: Lernen mit Bildern. Hrsg.: L. J. Issing; J. Hannemann. Grünwald: FWU 1983, S. 9-39.
- Jäschke, Thomas; Stefanski, Peter: Das ZDF produziert. Von Menschen und Zahlen. Anmerkungen zum Programm. Mainz: ZDF 1975, 23 S.
- Jost, Ekkehard: Komponieren heute. Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen. Mainz, London, New York, Tokyo: Schott 1983, 107 S. (=Veröffentl. des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt. 23).
- Jungk, Klaus: Musik im Programm. In: Rufer und Hörer, Stuttgart, 6 (1951/52), S. 325-328.
- Jungk, Klaus: Musikfilme im Fernsehprogramm. In: Rufer und Hörer, Stuttgart, (1951/52), S. 427-428.
- Jungk, Klaus: Musik im technischen Zeitalter. Von der Edison-Walze zur Bildplatte. Berlin: Haude & Spener 1971, 134 S. (= Buchreihe des SFB. 11).
- Jungk, Klaus: Fernsehen als Kommunikationsorgan für Musik. In: Universitas, Stuttgart, 29 (1974), S. 287-292.
- Kaase, Max; Schulz, Winfried (Hrsg.): Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde. Opladen: Westdeutscher Verl. 1989, 541 S. (= Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft. 30).

- Kaiser, Joachim: Läßt sich Musik photographieren? Überlegungen zu einem Fernsehproblem. In: Universitas, Stuttgart, 22 (1967), S. 379-384.
- Kandorfer, Pierre (Hrsg.): Fernseh-Praxis. Anspruch und Wirklichkeit. Köln: Medipress-Verl. 1980, 217 S. (= Schriftenreihe zur Film- und Fernsehkunde des Instituts für Film- und Fernsehkunde. 3).
- Kanzog, Klaus: Konstruktivistische Probleme der Filmwahrnehmung und Filmprotokollierung. In: Filmanalyse interdisziplinär. Hrsg.: H. Korte; W. Faulstich. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 20-30.
- Katz, Anne Rose: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Beiträge zu einem aktuellen Thema. München: Deutscher Taschenbuch Verl. 1963, 139 S.
- Katz, Klaus: Nicht nur Wahres, Schönes und Gutes. Kultur und Wissenschaft im Deutschen Fernsehen und in den Dritten Programmen. In: ARD-Jahrbuch 1980. Hans-Bredow-Institut: Hamburg 1980, S. 43-53.
- Katz, Klaus: Kultur und Wissenschaft im Fernsehen. In: Fernseh-Praxis. Hrsg.: P. Kandorfer. Köln: Medipress-Verl. 1980, S. 101-122.
- Kaupp, Peter: Presse, Hörfunk, Fernsehen. Ein medienkundliches Handbuch. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Dipa-Verl. 1979, 255 S.
- Keck, Rudolf W.; Thissen, Walter, (Hrsg.): Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung der Medien in Kultur und Bildung. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt 1987, 304 S.
- Keck, Rudolf W.: Medien zwischen Kultur und Kult. In: Medien zwischen Kultur und Kult. Hrsg.: R. W. Keck; W. Thissen. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt 1987, S. 23-33.
- Kellermeier, Jürgen: N3 - Das Norddeutsche Fernsehen. In: ARD-Jahrbuch 1992. Hans-Bredow-Institut: Hamburg 1992, S. 103-106.
- Klamroth, Jörn: WEST 3 - Vollprogramm für Nordrhein-Westfalen. In: ARD-Jahrbuch 1992. Hans-Bredow-Institut: Hamburg 1992, S. 112-113.
- Klaus, Georg; Buhr, Manfred (Hrsg.): Phänomenologie. In: Philosophisches Wörterbuch. 8., ber. Aufl. Berlin: Das Europäische Buch 1972, S. 835-837.
- Kleinen, Günter: Massenmusik. Die befragten Macher. Wolfenbüttel, Zürich: Mösseler 1983, 409 S. (= Schriften zur Musikpädagogik. 11).
- Kleinen, Günter; Kreuz, Gunter: Kommunikationsmedien. In: Kompendium der Musikpädagogik. Hrsg.: S. Helms; R. Schneider; R. Weber. Kassel: Bosse 1995, S. 373-392.
- Kluppelholz, Werner: Kagels Filme. In: film - musik - video. Oder: Die Konkurrenz von Auge und Ohr. Hrsg.: K.-E. Behne. Regensburg: Bosse 1987, S. 45-49.

- Knilli, Friedrich;  
Reiss, Erwin: Einführung in die Film- und Fernsehanalyse. Ein ABC für Zuschauer. Steinbach bei Giesen: Anabas 1971, 143 S.
- Knilli, Friedrich;  
Reincke, Siegfried: Filmanalyse aus medienwissenschaftlicher Sicht. Zur Praxis an der TU Berlin. In: Filmanalyse interdisziplinär. Hrsg.: H. Korte; W. Faulstich. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 31-38.
- Köck, Helmuth (Hrsg.): Mensch und Raum. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1987, 303 S. (= Hildesheimer Beiträge zu den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. 25).
- Kogon, Egon: Wo ist das Fernsehen unschlagbar? In: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. A. R. Katz. München: Deutscher Taschenbuch Verl. 1963, S. 121-127.
- Konold, Wulf: Das Interview. Wulf Konold im Gespräch mit Peter Rocholl. In: Musica, Kassel, Basel, London, New York, 32 (1978) 3, S. 253-255.
- Korte, Helmut: Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse. Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen. In: Probleme der Filmanalyse. G. Giesenfeld u.a. Marburg 1986, S. 21-48.
- Korte, Helmut (Hrsg.): Systematische Filmanalyse in der Praxis. Mit Analysen der Filme „Der Prozeß“, O. Welles u.a. Hrsg.: Rektor der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig - Referat für Öffentlichkeitsarbeit und Weiterbildung. 2. Aufl. Braunschweig 1986, 305 S. (= HBK-Materialien. 1/1986).
- Korte, Helmut u.a.: Strukturanalyse einer großen Fernsehshow. Mutter ist die Beste (ZDF 1988). Mamor, Stein und Eisen bricht (ZDF 1988). Hrsg.: Rektor der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig - Referat für Öffentlichkeitsarbeit und Weiterbildung. Braunschweig 1989, 63 S. (= HBK-Materialien. 4/1989).
- Korte, Helmut; Faulstich, Werner (Hrsg.): Filmanalyse interdisziplinär. Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, 188 S. (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft. 15).
- Korte, Helmut: Systematische Filmanalyse als interdisziplinäres Programm. In: Filmanalyse interdisziplinär. Hrsg.: H. Korte; W. Faulstich. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 166-183.
- Korte, Werner B.: Auswirkungen neuer Informations- und Kommunikationstechniken im Bereich Kunst und Kultur. In: Kabel zwischen Kunst und Konsum. M. Schöneberger; D. Weirich. Berlin u.a.: VDE-Verl. 1985, S. 201-224.
- Koster, Ernst: Musik im Fernsehfunk. In: Musica, Kassel, Basel, London, New York, 7 (1953), S. 440-442.
- Koster, Ernst: Überfütterung mit Musik. In: Das Orchester, Mainz, 33 (1985) 3, S. 237-241.

- Kracauer, Siegfried: Für eine qualitative Inhaltsanalyse. In: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 3 (1972) 7, S. 53-58.
- Krank, Wolfgang;  
Roessler, Günter: Für die Zukunft von Hörfunk und Fernsehen. Ergebnisse über die Frequenzzuweisungen des WARC '92. In: ARD-Jahrbuch 1992. Hans-Bredow-Institut: Hamburg 1992, S. 114-119.
- Kraus, Egon (Hrsg.): Schule ohne Musik? Musik und Musikunterricht in der Bildungsplanung. Analysen und Perspektiven. Vorträge der 11. Bundesmusikschulwoche Düsseldorf 1976. Mainz: Schott 1976, 284 S.
- Kreiter, Elfi: Die zweite Regie. Über die Arbeit, die scheinbar niemand sieht. In: ZDF-Jahrbuch 1992. Mainz: ZDF 1993, S. 112-113.
- Krellmann, Hanspeter: George Gershwin. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl. 1988, 153 S. (= Rowohlt's Monographien. 418).
- Kreuzer, Helmut  
(Hrsg.): Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft. Heidelberg: Quelle & Meyer 1977, 150 S. (= Medium Literatur. 6).
- Kreuzer, Helmut;  
Prümm, Karl (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der BRD. Mit Beiträgen von J. M. Fischer u.a. Stuttgart: Reclam 1979, 483 S.
- Kreuzer, Helmut: Von der Nipkow-Scheibe zum Massenmedium. Hinweise zur Geschichte und Situation des Fernsehens - und zu diesem Band. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Hrsg.: H. Kreuzer; K. Prümm. Stuttgart: Reclam 1979, S. 9-24.
- Kreuzer, Helmut  
(Hrsg.): Sachwörterbuch des Fernsehens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982, 245 S.
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik. Köln: Prometh Verl. 1978, 218 S.
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse aus produktionsästhetischer Sicht. In: Filmanalyse interdisziplinär. Hrsg.: H. Korte; W. Faulstich. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 90-108.
- Kübler, Hans-Dieter: Bilderflut statt Bildung? (I) Der Bildungsauftrag des Fernsehens und seine Programme. In: medien praktisch, Frankfurt am Main, 14 (1990) 3, S. 4-8.
- Kübler, Hans-Dieter: Bilderflut statt Bildung? (II) Zur Bildfunktion des Fernsehens. In: medien praktisch, Frankfurt am Main, 14 (1990) 4, S. 65-68.
- Kühn, Hellmut: Die Musik in deutschen Rundfunkprogrammen. In: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Hrsg.: H.-Chr. Schmidt. Mainz: Schott 1976, S. 24-43.

- Lahnstein, Manfred: Es gibt auch Kultur im Amusement. In: Kabel zwischen Kunst und Konsum. M. Schöneberger; D. Weirich. Berlin: VDE-Verl. 1985, S. 135-141.
- La Roche, Walther von: Einführung in den praktischen Journalismus. 4., bearb. Aufl. München: List 1978, 247 S.
- Leber, Hermann  
(Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Werke in vier Bänden. Salzburg, Stuttgart: Verl. Das Bergland-Buch 1985.
- Lindenmeyer,  
Christoph: Fernsehen mit und ohne Bild - Anmerkungen eines Radiomenschen. In: Fernsehkritik. Hrsg.: K.-O. Saur; R. Steinmetz. München: Ölschläger 1988, S. 187-191.
- Lindlar, Heinrich; Schu-  
bert, Reinhold (Hrsg.): Die drei großen „F“. Film - Funk - Fernsehen. Mit Beiträgen von W. E. von Lewinski u.a. Bonn, London: Boosey & Hawkes 1958, 63 S. (= Musik der Zeit. N.F. 2).
- Linz, Gertraud: Musik im Programm - Musik als Programm. Möglichkeiten der Charakterisierung ihrer Darbietungsweisen. In: Musik in den Medien. Hrsg.: W. Hoffmann-Riem; W. Teichert. Baden-Baden: Nomos Verl.-Ges. 1986, S. 87-98.
- Linz, Gertraud: Musikpolitische und musikpädagogische Aspekte des Programmangebots und Anforderungen an die Programm-Macher. In: Massenmedien, Musikpolitik und Musikerziehung. Hrsg.: E. Ostleitner. Wien: Verl. des Verbandes der wiss. Ges. Österreichs 1987, S. 151-168.
- Lisch, Ralf; Kriz,  
Jürgen: Grundlagen und Modelle der Inhaltsanalyse. Bestandsaufnahme und Kritik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, 216 S. (Rororo-Studium, Sozialwissenschaft. 117).
- Lüscher, K.; Paech, J.;  
Ziemer, A. (Hrsg.): HDTV - ein neues Medium? Interdisziplinäre Tagung an der Universität Konstanz 1990. Mit Beiträgen von Th. Beutelschmidt u.a. Mainz: ZDF 1991, 104 S. (= ZDF-Schriftenreihe: Technik. 41).
- Lüttge, Dieter: Psychologische Aspekte des Medienkonsums. In: Medien zwischen Kultur und Kult. Hrsg.: R. W. Keck; W. Thissen. Bad Heilbrunn/Obb: Klinkhardt 1987, S. 236-242.
- Märthesheimer, Peter: Das Fernsehen ist ein Massenmedium - und das hat Folgen. In: Fernsehkritik. Hrsg.: K.-O. Saur; R. Steinmetz. München: Ölschläger 1988, S. 47-52.
- Maletzke, Gerhard: Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1963, 311 S.
- Maletzke, Gerhard  
(Hrsg.): Einführung in die Massenkommunikationsforschung. Mit Beiträgen von H. Hess u.a.. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1972, 187 S.

- Maleztke, Gerhard: Wesensmerkmale des Fernsehens. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg. J. Paech. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 66-67.
- Marie, Jean-Etienne: Für oder wider die reine Musik im Fernsehen. In: Rundfunk und Fernsehen 8 (1960), S. 247-266.
- Matejka, Wilhelm: Musikanimation und Radio - Widerspruch oder Chance? In: Österreichische Musikzeitschrift 35 (1980) 10, S. 521-527.
- Matejka, Wilhelm: Musik im Radio. Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie. Wien, München: Doblinger 1982, 104 S.
- Meichsner, Dieter: Kann Fernsehen Kunst sein? In: Medien/Kultur. Hrsg.: K. Hickethier; S. Zielinski. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1991, S. 387-395.
- Messerschmid, Ulrich: Einführung in die technisch-physikalischen Grundlagen von HDTV. In: HDTV - ein neues Medium? Hrsg.: K. Lüscher; J. Paech; A. Ziemer. Mainz: ZDF 1991, S. 7-18.
- Metz, Christian: Cinéma und Fernsehen. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 67-69.
- Meyer-Eppler, Werner: Gravesano: Musik, Raumgestaltung, Elektroakustik. Internationaler Kongress „Musik und Elektroakustik“, August 1954. 19 Abh. Mainz: Arsviva Verl. 1955, 140 S.
- Meyrat, Pierre: Der digitale Markt. In: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? J. Paech; A. Ziemer. Mainz: ZDF 1994, S. 34-39.
- Mikos, Lothar: Fernsehen bildet, weil es unterhält. Bildung und Unterhaltung im Dschungel der Anstalts-Ressorts. In: medien praktisch, Frankfurt am Main, 14 (1990) 3, S. 9-13.
- Mingotti, Antonio: Gershwin. Eine Bildbiographie. München: Kindler 1958, 143 S. (= Kindlers klassische Bildbiographien).
- Mittelstraß, Jürgen (Hrsg.): Phänomenologie. In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie 3. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 115-119.
- Motte-Haber, Helga de la: „Erkennen Sie die Melodie?“ Gedanken zur gewaltsamen Zerstörung von Kunstwerken. In: Musik und Bildung, Mainz, 5=64 (1973) 4, S. 178-181.
- Motte-Haber, Helga de la: Information - Illustration, Suggestion - Fiktion: Musik im Fernsehen. In: Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft. Hrsg.: H. Kreuzer. Heidelberg: Quelle & Meyer 1977, S. 73-80.
- Motte-Haber, Helga de la; Emons, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München, Wien: Hanser 1980, 230 S.

- Müller, Matthias: „Ganz einfach einen guten Film drehen“. Der Schweizer Musikfilm-Regisseur Adrian Marthaler. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 150 (1989) 12, S. 23-27.
- Müller-Blattau, Michael: Chormusik in Film und Fernsehen. In: Musik und Bildung, Mainz, 7=66 (1975) 4, S. 176-178.
- Newcomb, Horace; Hirsch, Paul M.: Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 34 (1986) 2, S. 177-190.
- Noelle-Neumann, Elisabeth; Schulz, Winfried; Wilke, Jürgen (Hrsg.): Das Fischer-Lexikon: Publizistik, Massenkommunikation. Frankfurt am Main: Fischer 1994, 676 S. (= Fischer-Taschenbücher. 12260).
- Oepen, Heinz: Klassische Musik im Fernsehen. In: Musica, Kassel, Basel, London, New York, 34 (1980) 1, S. 18-20.
- Oepen, Heinz: Oper über Satellit. In: ZDF-Jahrbuch 1982. Mainz: ZDF 1983, S. 61-64.
- Ostleitner, Elena (Hrsg.): Massenmedien, Musikpolitik und Musikerziehung. Eine Publikation der Abteilung Musikpädagogik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Wien: Verl. des Verbandes der wiss. Ges. Österreichs 1987, 337 S. (= Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 20).
- Ott, Hans-Peter: Massenkommunikationsforschung und medienorientierte Kulturanalyse. In: Medien zwischen Kultur und Kult. Hrsg.: R. W. Keck; W. Thissen. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt 1987, S. 112-121.
- Paech, Joachim (Hrsg.): Film- und Fernsehsprache 1. Texte zur Entwicklung, Struktur und Analyse der Film- und Fernsehsprache. Kommunikation/Sprache. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, 108 S. (= Kommunikation/Sprache).
- Paech, Joachim; Ziemer, Albrecht: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? Interdisziplinäre Tagung an der Universität Konstanz 1993. Mainz: ZDF 1994, 94 S. (= ZDF-Schriftenreihe, Technik. 50).
- Pasolini, Pier Paolo: Es gibt kein Wörterbuch der Bilder. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 40-41.
- Pauli, Hansjörg: Das Hörbare und das Schaubare - Fernsehen und jüngste Musik. In: Musik auf der Flucht vor sich selbst. Hrsg.: U. Dibelius. München: Hanser 1969, S. 29-40.
- Pauli, Hansjörg: Musik in den Massenmedien. In: In Sachen Musik. Hrsg.: S. Abel-Struth u.a. Kassel: Bärenreiter 1977, S. 21-33.

- Pauli, Hansjörg: Zur besonderen Situation der Musik im Fernsehen. In: Musik in den Medien. Hrsg.: W. Hoffmann-Riem; W. Teichert. Baden-Baden: Nomos Verl.-Ges. 1986, S. 103-105.
- Pauli, Hansjörg: Musik im Fernsehen. In: Das Orchester, Mainz, 35 (1987) 10, S. 1021-1026.
- Pauli, Hansjörg: Das Konzert als Spielfilm? Überlegungen zum musikalischen Kunstwerk im Fernsehen, Teil 4. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 149 (1988) 9, S. 18-22.
- Pech, Karel: Hören im optischen Zeitalter. Karlsruhe: Braun 1969, 35 S. (= Musik und Gesellschaft. 5).
- Peters, Jean-Marie: Die Struktur der Filmsprache. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 14-16.
- Peters, Jean-Marie: Zweierlei Filmsprache. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 44-45.
- Prager, Gerhard: Reden und Aufsätze über Film, Funk, Fernsehen. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1963, 80 S.
- Prager, Gerhard: Randnotizen zur Fernsehpraxis. Mainz: v. Hase & Koehler 1972, 115 S.
- Preuschoff, Gisela: Musik im Fernsehen - Herausforderung an den Musikunterricht. In: Musik und Bildung, Mainz, 12=71 (1980) 3, S. 151-158.
- Prieberg, Fred: Musik des technischen Zeitalters. Zürich, Freiburg/Br.: Atlantis 1956, 176 S.
- Prieberg, Fred: Das Fernsehkonzert. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 6 (1958), S. 140-143.
- Prieberg, Fred: Die musikalische Kulisse. In: Musik der Zeit. Bonn: Boosey & Hawkes 1958, S. 22-27 (= Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart, N.F. 2).
- Pross, Harry: Medienforschung. Film, Funk, Presse, Fernsehen. Berlin, Darmstadt, Wien: Habel 1972, 303 S. (= Das Wissen der Gegenwart, Geisteswissenschaften).
- Pudowkin, Wsewolod Illarionowitsch: Über die Filmtechnik. (Der Kuleschow-Effekt). In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 16-18.
- Ramsbott, Wolfgang; Sauter, Joachim: Visualisierung von Filmstrukturen mit rechnergestützten Mitteln. In: Filmanalyse interdisziplinär. Hrsg.: H. Korte; W. Faulstich. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 156-165.



- Ratzke, Dietrich: Neue Medien und Kulturentwicklungen. Warnung vor übertriebenem Pessimismus. In: Kabel zwischen Kunst und Konsum. M. Schöneberger; D. Weirich. Berlin: VDE-Verl. 1985, S. 161-164.
- Rauhe, Hermann: Wie erleben wir Musik? Übereinstimmende Momente des Musik-Erlebens im >E-< und >U-Musik<-Bereich. In: Streitobjekt Schallplatte, Wiesbaden 1978, S. 33-45.
- Rauhe, Hermann: Musik in den Medien. Zusammenfassung und Ausblick. In: Musik in den Medien. Hrsg.: W. Hoffmann-Riem; W. Teichert. Baden-Baden: Nomos Verl.-Ges. 1986, S. 191-197.
- Rauhe, Hermann: Praxisbezogene Forschung als Politische Entscheidungshilfe. In: Massenmedien, Musikpolitik und Musikerziehung. Hrsg.: E. Ostleitner. Wien: Verl. des Verbandes der wiss. Ges. Österreichs 1987, S. 307-328.
- Reimers, Ulrich: Entwicklungstendenzen für das digitale Fernsehen in Europa. In: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? J. Paech; A. Ziemer. Mainz: ZDF 1994. S. 7-19.
- Reinecke, Hans-Peter: Möglichkeiten und Grenzen elektrischer Musikübertragung. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 6 (1958), S. 254-262.
- Reinecke, Hans-Peter: Massenmedien und Musikkultur. In: Musik und Bildung, Mainz, 4=63 (1972), S. 298-300.
- Reinecke, Hans-Peter: Musik im Original und als technische Reproduktion. Erläuterungen zu einem Forschungsprojekt des Staatlichen Instituts für Musikforschung. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1979, S. 83-103 (= Bd. 16).
- Reinecke, Hans-Peter: Das Fernsehen und der vermeintliche Niedergang der Musikkultur. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 142 (1981) 1, S. 6-9.
- Reinecke, Hans-Peter: Man sollte keine Grenzen mehr anerkennen ... Hans-Peter Reinecke im Gespräch mit Hansjörg Pauli über „Musik im Fernsehen“. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 142 (1981) 1, S. 20-23.
- Renner, Hans; Schweizer, Klaus: Orchestermusik. 14., rev. Aufl. Stuttgart: Reclam. 1990, 1071 S. (=Reclams Konzertführer).
- Richter, Gerburg: Gehört die >ernste< Musik ins Fernsehen? In: Musik und Gesellschaft, Berlin 34 (1984) 5, S. 242-247.
- Ritsert, Jürgen: Vorbemerkungen zu Siegfried Kracauer „The Challenge of Qualitative Content Analysis“. In: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 3 (1972) 7, S. 49-52.

- Rittig, Kurt: Südwest 3 - für drei Länder. In: ARD-Jahrbuch 1992. Hans-Bredow-Institut: Hamburg 1992, S. 110-111.
- Rocholl, Peter: Musik im Fernsehen. Erfahrungen eines Musikredakteurs. In: Musik und Bildung, Mainz, 7=66 (1975) 4, S. 174-176.
- Rocholl, Peter: Fragen der unterschiedlichen Vermittlung von Musikwerken in den Medien - Gründe, Tendenzen, Auswirkungen. In: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Hrsg.: H.-Chr. Schmidt. Mainz: Schott 1976, S. 74-90.
- Rocholl, Peter: Probleme der Vermittlung von Informationen und Impressionen bei Musiksendungen im Fernsehen. In: Symposium Musik und Massenmedien. Hrsg.: H. Rösing. München, Salzburg: Katzbichler 1978, S. 65-70.
- Rögele, Otto B.: Strukturbedingte Eigenschaften des Mediums Fernsehen. In: Fernsehkritik. Hrsg.: K.-O. Saur; R. Steinmetz. München: Ölschläger 1988, S. 33-46.
- Röhl, Henning: MDR-Fernsehen für drei neue Länder. In: ARD-Jahrbuch 1992. Hans-Bredow-Institut: Hamburg 1992, S. 99-101.
- Rösing, Helmut: Die Modifikation des Höreindrucks durch technische Vermittlung von Musik. In: Musik und Bildung, Mainz, 6=65 (1974) 7/8, S. 434-438.
- Rösing, Helmut: Zur Rezeption technisch vermittelter Musik. Psychologische, ästhetische und musikalisch-funktionsbezogene Aspekte. In: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Hrsg.: H.-Chr. Schmidt. Mainz: Schott 1976, S. 44-66.
- Rösing, Helmut (Hrsg.): Symposium Musik und Massenmedien. Referate, gehalten am 10./11.06.1977 in Saarbrücken. München, Salzburg: Katzbichler 1978, 148 S.
- Rösing, Helmut: Die Funktion von Musik im Rundfunk - Grundlagen und Auswirkungen. Referat auf der Studienkreis-Jahrestagung am 10.09.1977 in Tübingen. In: Studienkreis Rundfunk und Geschichte - Mitteilungen, Köln, 4 (1978) 1, S. 30-44.
- Rösing, Helmut: Musikalische Sozialisation. In: Kompendium der Musikpädagogik. Hrsg.: S. Helms; R. Schneider; R. Weber. Kassel: Bosse 1995, S. 349-372.
- Rötzer, Florian: Interaktion - das Ende herkömmlicher Massenmedien. In: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? J. Paech; A. Ziemer. Mainz: ZDF 1994, S. 66-80.
- Rohlinger, Rudolf: Die überschätzte Kamera. Fernsehen - nahbesehen. Osnabrück: Fromm 1973, 56 S. (= Texte + Thesen. 41).
- Ronneberger, Franz: Musik als Information. In: Publizistik, Konstanz, 24 (1979), S. 5-28.

- Ronnewinkel, Ute: Musik wohin man sieht. Musik. 9./10. Schuljahr. In: Praxis Schulfernsehen, Köln (1979) 34, S. 53-56.
- Roß, Dieter: Die Dritten Fernsehprogramme. Dokumentation und Analyse. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1967, 98 S. (= Studien zur Massenkommunikation. 4).
- Roß, Dieter: Für interessierte Minderheiten. Die III. Fernsehprogramme. In: ARD-Jahrbuch 1969. Hans-Bredow-Institut: Hamburg 1969, S. 169-171.
- Roß, Dieter: Funktionen der Dritten Fernsehprogramme. In: Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie. Hrsg.: J. Aufermann; W. Scharf; O. Schlie. Opladen: Westdeutscher Verl. 1979, S. 334-347.
- Rost, Helmut: Augenmusik. Umsetzung der Musik auf den Bildschirm. In: ZDF-Jahrbuch 1986. Mainz: ZDF 1987, S. 114-118.
- Rüden, Peter von (Hrsg.): Unterhaltungsmedium Fernsehen. Kritische Information. München: Fink 1979, 300 S.
- Rüden, Peter von; Schmid, Wilfried: Intentionale Bildungsprogramme und Unterhaltung. In: Unterhaltungsmedium Fernsehen. Hrsg.: P. v. Rüden. München: Fink 1979, S. 229-251.
- Rüden, Peter von: Der Programmauftrag Bildung und Allgemeinbildung. In: Medien/Kultur. Hrsg.: K. Hickethier; S. Zilinski. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1991, S. 397-402.
- Ruge, Peter: Praxis des Fernsehjournalismus. Ein Handbuch für Zuschauer, Kritiker und Publizisten. Freiburg, München: Alber 1973, 207 S. (= Alber-Broschur Kommunikation. 2).
- Ruprecht, Horst: Bildungsfernsehen und Weiterbildung. Braunschweig: Westermann 1977, 232 S. (= Westermann-Taschenbuch, Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung. 125).
- Sack, Manfred: Der Umgang mit Musik oder: Angst vor der Stille. In: Musik in den Medien. Hrsg.: W. Hoffmann-Riem; W. Teichert. Baden-Baden: Nomos Verl.-Ges. 1986, S. 106-109.
- Sailer, Rudolf: Zeitgenössische Musik im ZDF. In: ZDF-Jahrbuch 1980. Mainz: ZDF 1981, S. 56-67.
- Salter, Lionel: Musik im Fernsehen. Gedanken über ein ABC der Bildgestaltung. In: Gravesaner Blätter, Mainz, 27/28 (1966), S. 41-42.
- Saur, Karl-Otto; Steinmetz, Rüdiger (Hrsg.): Fernsehkritik. Kritiker und Kritisierte. München: Ölschläger 1988, 212 S. (= Kommunikation audiovisuell. 10).
- Schanz, Günther: Filmsprache und Filmsyntax. In: Film- und Fernsehsprache 1. Hrsg.: J. Paech. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1978, S. 42-43.

- Schardt, Alois: Kooperationsmöglichkeiten zwischen ZDF und III. Programmen. In: ZDF-Jahrbuch 1976. Mainz: ZDF 1977, S. 100-102.
- Schardt, Alois: Programmauftrag und kulturelle Identität. In: ZDF-Jahrbuch 1984. Mainz: ZDF 1985, S. 51-55.
- Schardt, Alois: Das Fernsehen als Kulturvermittler. Bemerkungen zum Programmangebot und seiner Akzeptanz. In: Medien zwischen Kultur und Kult. Hrsg.: R. W. Keck; W. Thissen. Bad Heilbrunn/Obb: Klinkhardt 1987, S. 190-196.
- Scharf, Wilfried: Programmauftrag und Programmstruktur des Rundfunks. In: Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie. Hrsg.: J. Aufermann; W. Scharf; O. Schlie. Opladen: Westdeutscher Verl. 1979, S. 238-264.
- Scheib, Wilfried: Musik im Fernsehen. In: Österreichische Musikzeitschrift, Wien, 20 (1965), S. 62-65.
- Scheuer, Helmut: Personen und Personalisierung. Zu >biographischen< Sendeformen. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Hrsg.: H. Kreuzer; K. Prümm. Stuttgart: Reclam 1979, S. 391-405.
- Schibli, Sigfried: Das inszenierte Konzert. Das 1. Fernsehforum für Musik in Zürich. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 149 (1988) 2, S. 47-48.
- Schlemm, Wilhelm: Zur Problematik der künstlerischen Gestaltung bei der elektroakustischen Übertragung von Musik. Berlin, FU, Phil. Fakultät, Diss. 1970, 132 S.
- Schlemm, Wilhelm: Aspekte der Musikproduktion. Referat auf der Arbeitstagung des Deutschen Musirates: „Musik in der Medienpolitik (Hörfunk, Fernsehen, Schallplatte)“, 19./20.11.1976, Köln. In: Melos, Mainz, 3 (1977) 4, S. 324-327.
- Schmidt, Christian Martin: Vorwort zur Studienpartitur. In: George Gershwin: Rhapsody in Blue. For piano and orchestra. Studienpartitur. London, Mainz, New York, Tokyo, Zürich: Eulenburg 1988, S. III-IX.
- Schmidt, Hans-Christian: Musikalischer „Umweltschutz“? In: Musik und Bildung, Mainz, 4=63 (1972) 4, S. 168-171.
- Schmidt, Hans-Christian (Hrsg.): Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien. Mainz: Schott 1976, 339 S. (= Edition Schott. 6664).
- Schmidt, Hans-Christian: Musik als Einflußgröße bei der filmischen Wahrnehmung. In: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Hrsg.: H.-Chr. Schmidt. Mainz: Schott 1976, S. 126-169.

- Schmidt, Hans-Christian: Auditive und audiovisuelle musikalische Wahrnehmung im experimentellen Vergleich. Fernsehdidaktische Überlegungen für die Sekundarstufe I und II. In: Schulfach Musik. Hrsg.: R. Stephan. Mainz: Schott 1976, S. 79-105.
- Schmidt, Hans-Christian: Musik im Fernsehen. Bericht von einem Unterrichtsmodell für die Sekundarstufe I. In: Schule ohne Musik? Hrsg.: E. Kraus. Mainz: Schott 1976, S. 184-207.
- Schmidt, Hans-Christian: Erziehung zum Musikhören: Fernsehen. In: Musik und Bildung, Mainz, 8=67 (1976) 1, S. 24-32.
- Schmidt, Hans-Christian: Musik im Fernsehen. Wer nicht hören will, muß sehen. In: Musik und Bildung, Mainz, 12=71 (1980) 5, S. 330-332.
- Schmidt, Hans-Christian: Audiovisueller Ge-, Miß- und Verbrauch von Musik. In: Komponieren heute. Hrsg.: E. Jost. Mainz, London, New York, Tokyo: Schott 1983, S. 95-107.
- Schmidt, Hans-Christian: Musik im Fernsehen - ZDF 1983/84. In: Musik und Bildung, Mainz, 16=75 (1984) 4, S. 264-267.
- Schmidt, Hans-Christian: Alte Musik in neuen Medien. Über Versuche, das nicht Abbildbare abzubilden. Vortrag, gehalten am 2. Okt. 1985 in Ost-Berlin anlässlich des IMZ-Screenings „Renaissance- und Barockmusik für ein Publikum von heute“. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 147 (1986) 2, S. 14-19.
- Schmidt, Hans-Christian: Zur Funktion von Musik in der filmischen Parallelmontage. In: film - musik - video. Oder: Die Konkurrenz von Auge und Ohr. Hrsg.: K.-E. Behne. Regensburg: Bosse 1987, S. 65-88.
- Schmidt, Hans-Christian: Das Fernsehen als moralische Anstalt? Überlegungen zum musikalischen Kunstwerk im Fernsehen, Teil 1. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 149 (1988) 2, S. 3-8.
- Schmidt, Hans-Christian: Fernsehen. In: Musik-Psychologie. Hrsg.: H. Bruhn; R. Oerter; H. Rösing. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 195-203.
- Schnebel, Dieter: Sichtbare Musik. In: Musik auf der Flucht vor sich selbst. Hrsg.: U. Dibelius. München: Hanser 1969, S. 11-28.
- Schnelting, Karl: Neue Trends in Kultur und Gesellschaft. In: ZDF-Jahrbuch 1985. Mainz: ZDF 1986, S. 96-100.

- Schöneberger, Markus;  
Weirich, Dieter: Kabel zwischen Kunst und Konsum. Plädoyer für eine kulturelle Medienpolitik. Berlin: VDE-Verl. 1985, 304 S.
- Schult, Gerhard; Buchholz, Axel (Hrsg.): Fernseh-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. München: List 1982, 302 S. (= List Journalistische Reihe).
- Schwarzenau, Dieter: Aspekte einer populären Kulturvermittlung. 20 Jahre >aspekte< - Das Kulturmagazin des ZDF. In: ZDF-Jahrbuch 1985. Mainz: ZDF 1986, S. 101-103.
- Schwarzkopf, Dieter: Kultur als Kontrast. EINS PLUS - Satellitenfernsehen der ARD. In: ARD-Jahrbuch 1986. Hans-Bredow-Institut: Hamburg 1986, S. 19-26.
- Schwarzkopf, Dieter: Selbstkommerzialisierung ist keine Strategie für die Zukunft. In: ARD-Jahrbuch 1992. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1992, S. 83-90.
- Seibert, Peter: Die Musen, das Medium und die Massen. Zu den Kulturmagazinen im Fernsehen der Bundesrepublik. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Hrsg.: H. Kreuzer; K. Prümm. Stuttgart: Reclam 1979, S. 377-390.
- Sellner, Gustav: Meine Begegnung mit der Fernsehkamera. In: Melos, Mainz, 22 (1955), S. 207-209.
- Siebler, Helmut: Musik im Fernsehen. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 125 (1964) 6, S. 261-264.
- Sieburg, Friedrich: Klangkulisse zum Bildschirm. In: Melos, Mainz, 22 (1955), S. 196-198.
- Silbermann, Alphons: Bildschirm und Wirklichkeit. Über Presse und Fernsehen in Gegenwart und Zukunft. Berlin, Frankfurt am Main, Wien: Ullstein 1966, 371 S.
- Silbermann, Alphons: Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung. In zwei Bänden. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1982, 506 S.
- Silbermann, Alphons: Betrachtungen zur Entwicklung der Radio- und Fernsehforschung. In: Medien zwischen Kultur und Kult. Hrsg.: R. W. Keck; W. Thissen. Bad Heilbrunn/Obb: Klinkhardt 1987, S.131-137.
- Silbermann, Alphons: Fernsehen und Kunst. In: Rundfunk und Fernsehen 1948-1989. Hrsg.: Hans-Bredow-Institut. Baden-Baden, Hamburg: Nomos Verl.-Ges. 1990, S. 315-329.
- Stephan, Rudolf (Hrsg.): Schulfach Musik. Mainz: Schott 1976, 116 S. (= Veröffentlichungen des Instituts für Musik und Musikerziehung, Darmstadt. 16).
- Stolte, Dieter: Die Vielfalt europäischer TV-Kooperationen als Antwort auf kommerzielle Konzentrationsprozesse. In: Medien/Kultur. Hrsg.: K. Hickethier; S. Zielinski. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1991, S. 373-385.
- Stolte, Dieter: Bleibt Fernsehen Fernsehen? Ein Diskussionsbeitrag zu den Veränderungen des Fernsehens in einem sich verschärfenden multimedialen Wettbewerb. Mainz: Schmidt 1997, 30 S. (= ZDF-Schriftenreihe. 52).

- Storz, Oliver; Gottschalk, Hans: Fernsehen - Chance für die Kunst? In: Magnum, Köln, 34 (1961), S. 49/50, 66.
- Storz, Oliver: Gibt es schon Fernseh-Regeln, und wie kann man sie lernen? In: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. A. R. Katz. München: Deutscher Taschenbuch Verl. 1963, S. 128-136.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: Lenkt das Fernsehen von Kunstmusik ab und zu Unterhaltungsmusik hin? In: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. A. R. Katz. München: Deutscher Taschenbuch Verl. 1963, S. 83-88.
- Suppan, Wolfgang: Amateurmusik im Fernsehen? In: Musik und Bildung, Mainz, 7=66 (1975) 4, S. 178-180.
- Theodor, Barbara: Musik - audiovisuell. In: Musik und Bildung, Mainz, 2=61 (1970) 6, S. 280-281.
- Thiel, Jörn: Musik in der „gesendeten Welt“. In: Rundfunk und Hausmusik. Hrsg.: W. Wiora. Kassel, Basel: Bärenreiter 1958, S. 14-19.
- Thiel, Jörn: Musikregie im Fernsehen - Musik im Programm. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 13 (1965), S. 17-31.
- Thiel, Jörn: Musikdramaturgie für den Bildschirm. Autoren-, Producer- und Regieprobleme. In: Gravesaner Blätter, Mainz, 27/28 (1966), S. 17-27.
- Thiel, Jörn: Die musikalische Szene des Fernsehens im internationalen Vergleich. In: Musik und Bildung, Mainz, 7=66 (1975) 4, S. 170-173.
- Tibbe, Monika: Fernsehmusik. Ein Unterrichtsmodell für die Ausbildung von Musiklehrern. In: Musik und Bildung, Mainz, 7=66 (1975) 4, S. 185-187.
- Tulodziecki, Gerhard: Einführung in die Medienforschung. Studentexte: Medienpraxis, Medientheorie. Köln: Verl-Ges. Schulfernsehen 1981, 204 S.
- Umbach, Klaus: Karajan und Böhm sind maßlos überbewertet. Interview mit dem Musiktheoretiker Heinz-Klaus Metzger über den modernen Konzertbetrieb. In: Der Spiegel (Hamburg). 34 (1980) 47, S. 224-236.
- Ungureit, Heinz: Kreativität hat viele Gesichter. In: ZDF-Jahrbuch 1983. Mainz: ZDF 1984, S. 52-55.
- Vietta, Silvio: Zur Grundlegung der Medienästhetik. Eine Ideenskizze. In: Medien zwischen Kultur und Kult. Hrsg.: R. W. Keck; W. Thissen. Bad Heilbrunn/Obb: Klinkhardt 1987, S. 272-275.
- Vorderer, Peter: Fernsehforschung und Programmgestaltung. Möglichkeiten der Prognose von Zuschauerreichweiten. In: Medien/Kultur. Hrsg.: K. Hickethier; S. Zielinski. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1991, S. 411-420.

- Wagenführ, Kurt: Phänomenologie der Fernseh-Erfolge. In: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. A. R. Katz. München: Deutscher Taschenbuch Verl. 1963, S. 61-66.
- Wagner, Manfred: Musik in Fernsehen und Hörfunk vor neuen Ansätzen? Ein Diskussionsbeitrag. In: Österreichische Musikzeitschrift, Wien, 35 (1980) 1, S. 39-41.
- Weber, Rudolf: Musikfilm. Interview mit Adrian Marthaler und Peter Schweiger. In: Zeitschrift für Musikpädagogik, Regensburg, 6 (1981) 14, S. 75-90.
- Weber, Rudolf: George Gershwin - Komponist von Jazzmusik und Avantgardist? In: Jazz und Avantgarde. Hrsg.: J. Arndt; W. Keil. Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verl. 1998, S. 140-159.
- Weischenberg, S.; Scholl, S.: Kommunikationserwartungen und Medieneffekte. Wie Publikumsvariablen Wirkungsabläufe beeinflussen können. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 37 (1989) 4, S. 421-434.
- Wellek, Albert: Die Einheit der Sinne und das Farbenhören in ihrer Bedeutung für die bildende Kunst. In: Exakte Ästhetik, Stuttgart, 3/4 (1966), S. 22-37.
- Wember, Bernward: Objektiver Dokumentarfilm? Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht. Erw. und überarb. Sonderdruck aus der Zeitschrift „Jugend - Film - Fernsehen“, Heft 2/3, 1971. Berlin: Colloquium Verl. 1972, 86 S. (= Didaktische Modelle. 2).
- Wember, Bernward: Widerstände in die Bilderflut. Werden wir mit den richtigen Mitteln informiert? Fragen und Thesen zu einer Mediendidaktik von Fernseh-Informationssendungen. In: Süddeutsche Zeitung (München). Nr. 52 vom 03./04.03.1973.
- Wember, Bernward: Wie informiert das Fernsehen? Ein Indizienbeweis. München: List 1976, 175 S.
- Wersig, Gernot; Schuck-Wersig, Petra: Das Potential des Bildes. Zur Funktionsveränderung visueller Kommunikation. In: Rundfunk und Fernsehen, Baden-Baden, 34 (1986) 1, S. 44-63.
- Winterhoff-Spurk, Peter: Fernsehen. Psychologische Befunde zur Medienwirkung. Bern, Stuttgart, Toronto: Huber 1986, 200 S.
- Wiora, W. (Hrsg.): Rundfunk und Hausmusik. Gegensatz oder Ergänzung? Kassel, Basel: Bärenreiter 1958, 66 S. (= Musikalische Zeitfragen. 3).
- Wright, Kenneth, A.: Musik und Fernsehen. In: Gravesano: Musik, Raumgestaltung, Elektroakustik. W. Meyer-Eppler. Mainz: Ars viva Verl. 1955, S. 47-52.
- Würz, Anton: Gershwin, George. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg.: F. Blume. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verl. 1955, S. 1828-1831 (= Bd. 4).



- Zeitter, Ernst: Fernsehen - Unterhaltung, Ablenkung, Bildung? Über den mündigen Umgang mit einem Medium. München: Lexika Verl. 1987, 192 S.
- Ziemer, Albrecht: Das Bildformat 16 : 9, HDTV und digitales Fernsehen – wirtschafts-politische Zwänge oder ein Marktzusammenhang? In: Digitales Fernsehen - eine neue Medienwelt? J. Paech; A. Ziemer. Mainz: ZDF 1994, S. 20-30.
- Zillig, Winfried: Hat Musik im Fernsehen eine Chance? In: Melos, Mainz, 24 (1957), S. 207-208.
- Zillig, Winfried: Des Fernsehens Opersorgen. In: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. A. R. Katz. München: Deutscher Taschenbuch Verl. 1963, S. 89-99.
- Zimmerschied, Dieter: Musik als Manipulationsfaktor. Bericht über ein Unterrichtsmodell. In: Musik und Bildung, Mainz, 4=63 (1972) 2, S. 80-84.
- Zöller, Josef Othmar (Hrsg.): Massenmedien - die geheimen Führer. Ein Sachbuch über Presse, Film, Funk, Fernsehen. Mit Beiträgen von F. Everschor u.a. Augsburg: Winfried-Werk 1965, 255 S.
- Zuber, Barbara: „Sonntags immer ...“. Über Musiksendungen im Fernsehen. In: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 142 (1981) 1, S. 9-13.

Das Recht auf Information. München: Evangel. Presseverband f. Bayern 1967, 67 S. (Schriftenreihe der Evangel. Akademie für Rundfunk und Fernsehen. 12).

Musikpädagogische Forschung. Hrsg.: Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung. Laaber: Laaber-Verl. 1982, 271 S. (= Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn. 3).

Rundfunk und Fernsehen 1948-1989. Ausgewählte Beiträge der Medien- und Kommunikationswissenschaft aus 40 Jahrgängen der Zeitschrift „Rundfunk und Fernsehen“. Hrsg.: Hans-Bredow-Institut. Baden-Baden, Hamburg: Nomos Verl.-Ges. 1990, 676 S.

Staatsvertrag über den Rundfunk im vereinten Deutschland. Mainz: ZDF 1992. (= ZDF-Schriftenreihe: Medienrecht. 44).

Das ZDF vor den Herausforderungen des digitalen Fernsehens. Mainz: ZDF 1994 (= ZDF-Schriftenreihe. 48).

Media Perspektiven. Basisdaten. Daten zur Mediensituation in Deutschland 1997. Hrsg. im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft der ARD-Werbegesellschaften. Frankfurt am Main 1997.

#### unveröffentlichte Abhandlungen:

- Andreska, Wolfgang: Einführung in die Videotechnik und Videobearbeitung. Seminarpapier. Univ. Hildesheim, Institut für Audiovisuelle Medien, 1997, 71 S.
- Druschel, Frank: Visualisierung klassischer Musik im Fernsehen. Eine kritische Analyse. Dipl.-Arb. Univ. Hildesheim, 1996, 95 S.
- Hetzner, Michael: Zu einem problematischen Verhältnis. Musik und Sprache als aktuelle pädagogisch-didaktische Herausforderung, 10 S.
- Prigge, Bettina: Hörfunksendungen als Träger medialer Botschaften im Bereich der „klassischen“ Musik - mit dem Entwurf eines Sendekonzepts über ausgewählte Klavierwerke des Komponisten Frédéric Chopin. Dipl.-Arb. Univ. Hildesheim, 1991, 155 S.
- Verhey, Klaus: Kleine Handreichung zum Sprachgebrauch und zur Aussprache. NDR, Braunschweig 1997, 9 S.

#### Noten:

- George Gershwin: Rhapsody in Blue. For piano and orchestra. Scored by Ferde Grofé. Studienpartitur. London, Mainz, New York, Tokyo, Zürich: Eulenburg 1988, 62 S. (= Edition Eulenburg. 8012).
- George Gershwin: Rhapsody in Blue. Piano Solo. Woodford Green: International Music Publications Limited 1988, 31 S.

#### Schallplatte:

Gershwin/Bernstein: Rhapsody in Blue; Prelude for Piano no. 2 / West Side Story: Symphonic Dances. Los Angeles Philharmonic Orchestra. Pianist (Rhapsody & Prelude) und Dirigent: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon. 2532082.

#### Fernseh- und Videoproduktionen:

George Gershwin - Rhapsody in Blue. Klavier: Ilana Vered; Dirigent: Matthias Bamert; Radio-Sinfonieorchester Basel. Produzent: Armin Brunner. Regie: Adrian Marthaler. Schweizer Fernsehen DRS 1981.

George Gershwin - Rhapsodie in Blue. Musik-Kontakte. Mit Gerd Albrecht im Konzert. Klavier: Brigitte Engerer; Dirigent und Moderator: Gerd Albrecht; Philharmonisches Staatsorchester Hamburg. Redaktion: Heike Valentin. Regie: Georg Wübbolt. NDR 1991.

Festkonzert anlässlich des 100. Geburtstags der Berliner Philharmoniker. Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 3 Es-Dur Eroica. Das Berliner Philharmonische Orchester. Musikalische Leitung und Regie: Herbert von Karajan. Live aus der Berliner Philharmonie. 30.04.1982, ZDF.

Die Bilder des Adrian Marthaler. Eine vorläufige Werkbetrachtung in vier Kapiteln und einem Epilog. Buch, Redaktion und Regie: Harro Eisele, Coproduktion des ZDF mit dem Schweizer Fernsehen Zürich, ZDF 1991.

Tzigane/Maurice Ravel, Bettina Boller (Vl.); Danse macabre, Op. 40/Camille Saint-Saëns, Harry Goldenberg (Vl.); Swiss Radio Symphony Orchestra - Matthias Bamert. Le boeuf sur le toit, Op. 58/Darius Milhaud; Radio Symphony Orchestra Berlin - Matthias Bamert. Created and directed by Adrian Marthaler. Directors of Photography: Hannes Meyer, Kurt Röthlisberger. Swiss Television DRS. - BMG, 1991 (= Classic Visions. 1).

Eine kleine Nachtmusik. K 525/Wolfgang Amadeus Mozart; Members of the European Community Youth Orchestra ECYO - James Judd. Verklärte Nacht, Op. 4/Arnold Schönberg; Brodsky Quartet, Basel Symphony Orchestra - James Judd. Created and directed by Adrian Marthaler. Directors of Photography: Walter Suter, Hannes Meyer. Swiss Television DRS. - BMG, 1991 (= Classic Visions. 3).

Piano Concerto in F/George Gershwin, Leon Bates (Kl.); Basel Symphony Orchestra - Matthias Bamert. Piano Concerto No. 2/Frank Martin, Volker Banfield (Kl.); Swiss Radio Symphony Orchestra - Klaus Peter Seibel. Created and directed by Adrian Marthaler. Directors of Photography: Walter Suter, Hannes Meyer. Swiss Television DRS. - BMG, 1992 (= Classic Visions. 4).

Rhapsody in Blue/George Gershwin, Ilana Vered (Kl.); Piano Concerto, Op. 12/Eugen d'Albert, Volker Banfield (Kl.); Burleske in d-moll/Richard Strauss, Brigitte Engerer (Kl.); Concertino/Arthur Honegger, Ilana Vered (Kl.); Swiss Radio Symphony Orchestra - Matthias Bamert. Created and directed by Adrian Marthaler. Directors of Photography: Werner Schneider, Walter Suter. Swiss Television DRS. - BMG, 1992 (= Classic Visions. 5).

Profile: Gerd Albrecht. Moderatorin Birgit Schanzen. NDR 1995.

Musik anders sehen. Die Bilder des Adrian Marthaler. Mit Einführungen von Hans-Christian Schmidt. George Gershwin: Rhapsodie in Blue, Maurice Ravel: Tzigane, Darius Milhaud: Le boeuf sur le toit. 16.02.1997, (SF DRS/3sat).

Das Studio der Zukunft. Idee und Realisation: Thomas Nowara. Schnittpunkt Videoproduktion 1997.